

# MUSICA

SCHEMI RIASSUNTIVI, QUADRI D'APPROFONDIMENTO

Per memorizzare rapidamente la storia della musica classica e del jazz. Dalle origini alla computer-music. Studiare in sintesi i grandi musicisti, le scuole e le tendenze, le forme e le tecniche musicali.

# TUTTO

Studio • Riepilogo • Sintesi

**DeAGOSTINI**

## LO STUDIO

LA MUSICA CLASSICA, DALLE ORIGINI ANTICHE ALL'AVANGUARDIA ELETTRONICA - IL JAZZ, DAGLI SPIRITUAL AL FREEJAZZ E ALLA LIBERA IMPROVVISAZIONE - SCHEDE DI APPROFONDIMENTO - GLOSSARI DELLE FORME MUSICALI NELLE VARIE EPOCHE

## LA SINTESI

INTRODUZIONE AI CAPITOLI PER INQUADRARE GLI ARGOMENTI - SCHEMI RIASSUNTIVI - INDICE ANALITICO PER REPERIRE TUTTE LE INFORMAZIONI



TUTTO

Studio • Riepilogo • Sintesi

# MUSICA

SCHEMI RIASSUNTIVI, QUADRI D'APPROFONDIMENTO



**D'AGOSTINI**

SETTORE DIZIONARI E OPERE DI BASE

*Caporedattore:* Valeria Camaschella

*Art director:* Marco Santini

*Coordinamento produzione:* Alberto Nava

*Testi:* Guido Boffi; Banca dati Opere De Agostini

*Realizzazione editoriale:* Studio Tre, Milano

*Copertina:* Marco Santini

ISBN 978-88-418-6935-2

© Istituto Geografico De Agostini, Novara 1999, 2006, 2009

[www.deagostini.it](http://www.deagostini.it)

prima edizione elettronica, marzo 2011

Redazione: corso della Vittoria 91, 28100 Novara

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta, memorizzata o trasmessa in alcuna forma e con alcun mezzo, elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, senza autorizzazione scritta dell'Editore. Le copie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) e sito web [www.aidro.org](http://www.aidro.org)



***L**a musica, ogni musica, è amata perché comunica qualcosa, suscita emozioni, libera energie, evoca paesaggi interiori, insegna l'ascolto. Esige passione e misura, provoca l'esperienza e istruisce la comprensione. Questa esperienza e questa comprensione sono, materialmente, esperienza e comprensione di suoni che emergono dal silenzio e si articolano in un linguaggio. Si può (cioè è auspicabile che avvenga) imparare la grammatica di questo linguaggio scandito da suoni, simboli, armonie, forme, strumenti, così come si può ignorarla e lasciarsi vincere dalla forza evocativa e immaginaria della musica. Oggi la musica si è aperta a concezioni e modi di organizzazione che non conoscono modelli esclusivi e rigidi steccati di generi. In ogni caso la musica, a qualsiasi genere appartenga, qualsiasi idioma parli, fluisce e "parla" col nostro medesimo vivere. Tutto Musica si propone di raccontarne in sintesi la storia presentandone le stagioni, i protagonisti le forme, ed evidenziando sia il quadro d'insieme, sia l'intreccio degli stili, l'affinità, l'avvicendamento, la sovrapposizione e l'ibridazione dei linguaggi. Accanto alla musica "classica" adeguato spazio è stato dedicato al jazz, che tanta parte ha nella creatività artistica del Novecento e nel cambiamento dell'ascolto musicale nel grande pubblico. Tutto musica risponde all'esigenza di consultazione rapida ed esauriente, in grado di informare sugli aspetti tecnici e allo stesso tempo di orientare nella massa di nozioni storiche e biografiche, ma soprattutto ha voluto dar conto che la musica, prima ancora di essere disciplina rigorosa, è espressione e comunicazione del modo in cui uomini e culture hanno esperito e vivono tuttora la passione e l'intelligenza, la gioia, la fatica dell'esistere, del fare, dell'ascoltare.*

# Guida alla consultazione

## Sintesi introduttiva al capitolo

## Glossario delle forme musicali delle varie epoche

### 13 Il pianoforte romantico

Affermatosi definitivamente verso la fine del XVIII secolo, il pianoforte fu da allora lo strumento più diffuso presso gli appassionati, veicolo di trascrizioni di musica di ogni genere, ed ebbe una funzione fondamentale per molti dei maggiori compositori del XIX secolo: da L. van Beethoven a F. Schubert, da R. Schumann a J. Brahms, da F. Chopin a F. Liszt. Accanto alle grandi forme del concerto per pianoforte e orchestra, si sviluppò anche la forma del breve pezzo pianistico, che toccò in Schumann vette di straordinaria genialità, e del "poema sinfonistico" (Mendelssohn, lo stesso Schumann e molti minori). Un altro aspetto rilevante del pianismo ottocentesco fu l'affermazione del virtuosismo: dopo J. N. Hummel, F. Ries, J. B. Cramer e C. Czerny, che si rivolgevano a Beethoven e al pianismo brillante di G. M. von Weber, esercitò in Germania un'enorme influenza Liszt, tra i cui allievi furono H. G. von Bülow ed E. d'Albert. Spiccano gli universi pianistici, diversissimi, di due accademici compositori ed esecutori assai sfaccati: il primo, Chopin, capace di reinterpretare originariamente strutture formali tradizionali, forme di danza e generi dell'intrattenimento, in una creativa ricerca linguistica compiutamente "romantica"; il secondo, Liszt, autore di enorme virtuosismo e profonda capacità visionaria, non alieno da barocchismi di raffinato manierismo.

#### Fryderyk Chopin

La vita

Figlio di un professore francese stabilatosi a Varsavia, Fryderyk Franciszek Chopin (Żelazowa Wola, Varsavia 1810 - Parigi 1849) dimostrò assai precocemente una notevole dote musicale. Studiò con W. Żywny e J. Elsner e nel 1817 compose la sua prima polacca, diventando rapidamente famoso come pianista nei salotti di Varsavia. Finì gli studi, nel 1829 suonò a Vienna con successo e nel 1830 partì per una nuova tournée, che lo avrebbe allontanato per sempre dalla patria. Nel 1832 si stabilì definitivamente a Parigi, dove insegnò pianoforte nell'ambiente artistico e aristocratico e strinse amicizia con molti musicisti (F. Hillier, H. Breliach, G. Meyerbeer e, soprattutto, F. Liszt), con H. de Balzac, B. Delacroix, H. Heine. Ebbe amori tormentati e poco fortunati: la contessa Marta Wodzińska (1835-37), la scrittrice George Sand, con la quale iniziò una tormentata relazione amorosa durata oltre nove anni; un'alleva innamorata di lui, Jane Stirling. Nel 1847 suonò a Londra, dove conobbe

A Parigi centro del mondo musicale

162

Note a margine per la rapida individuazione e memorizzazione dei temi principali

Testo con le parole e i concetti chiave evidenziati in nero

#### 2 Forme e vie del canto

cordo più grave ebbe come base il sol (*hexachordum durum*), per cui il semitono mi fa corrispondere in realtà al no si (e si do); seguiva un esacordo la cui nota di partenza era realmente il do (*hexachordum naturale*) e ancora un altro che partiva dal fa (*hexachordum molle*), il cui semitono mi fa corrispondere con l'ottidieno la si bemolle. La sequenza degli esacordi proseguiva fino a scoprire l'intera estensione, per un totale di 7 gruppi di 6 note parzialmente sovrapposti l'una all'altra. Il sistema costituiva un utile espediente didattico in grado di offrire ai cantori punti di riferimento, in particolare per l'intonazione del semitono.

#### LE PAROLE DEL CANTO LITURGICO

##### Alléluia

Canto di acclamazione: à lode a Dio (dal l'ebraico: *halélu jah*, lode: Dio) e di gioia apparentemente al Proprio (v) della Messa, non viene cantato in occasioni e per soli ben censiti.

##### Antifona

Versetto innanzi o breve canto di semibreve struttura che oggi apre e chiude la sezione di un salmo o di un canto in voga in Occidente da Sant'Ambrasio nel IV secolo, der. da dall'antica salmodia di origine orientale cantata a due voci ai versetti.

##### Antifonia

Libro che contene i brani cantati nel a lingua dei e Ore (antifone, salmi, responsori).

##### Breviario

Raccolta tutti i testi (salmi, letture, orazioni, inni) per la celebrazione della liturgia delle Ore.

##### Cantico

Testo poetico o tratto dal Vecchio o dal Nuovo Testamento, escluso il libro dei Salmi. La liturgia cattolica ha inventato le antiche liturgie delle Ore, con un'innovazione basata sul e formale salmodico. Il prece duto è seguito da un'antidote e termina con il Gloria Patri.

##### Canto piano

Denominazione del canto monodico liturgico, privo di valori ritmici del tutto.

##### Comenio

Canto proprio della messa romana, esse go durante la comunione. Der. vato da la salmodia antistante, si è mantenuto nella forma di un'antifona priva del salmo.

##### Diatonico

Intervallo (o scala) formato da note e semitoni naturali (senza alterazione di die si o bemolle), la cui successione è organizzata secondo i modi maggiore e minore. La monodia liturgica è costruita su scale diatoniche.

##### Domenologia

Formola o preghiera di glorificazione a Dio, Cristo o ai S. Trinità. Domenologia mag gior è il Gloria in excelsis Deo, discusso già minore il Gloria Patri.

##### Utrone

##### Utroneologia

##### Utroneologia

1. Canto a struttura responsoriale del Proprio (v) del a messa, segue la prima lettura biblica. Riveste carattere di meditazione ed è cantato su ro degli del salmo responsoriale. 2. Libro che contiene i canti tutti de la messa.

##### Utroneologia

Libro che raccoglie, secondo le ricorrenze, il calendario dei canti e gli inni per l'uso liturgico.

##### Utroneologia

Composizione poetica originale cantata in lode a Dio; è caratterizzata da stile avve-

38

Il volume è diviso in due sezioni corrispondenti alla storia della musica classica e a quella del jazz

Il testo è articolato in modo da favorire l'inquadramento generale dei temi e la memorizzazione rapida dei tratti salienti dei musicisti, del loro pensiero musicale e delle opere. I singoli capitoli sono aperti da un cappello introduttivo, che fornisce un rapido inquadramento generale dell'argomento trattato. Le frequenti note a margine permettono la rapida individuazione dei temi principali e agevolano la loro ricapitolazione. All'interno del testo sono evidenziati in carattere nero

### Riquadro di approfondimento

Indicazioni bibliografiche  
e discografiche per saperne di più

4 Le musée n'est pas un musée d'histoire naturelle.

## IL CINQUE CENTO

[illegible][illegible]

caratterizzato dall'immitazione continua, con la partecipazione pressoché costante di tutte le voci a produrre un effetto di confusione, di un suono continuo, di un suono religioso, confacente al suo stile rigido e conciso, fu di un velo assai superiore rispetto a quella profana.

Originario delle Fiandre, Adrien Willaert (Bruges circa 1490 - Venezia 1560) giunse in Italia, prima a Ferrara, alla corte del duca Alfonso I d'Este, poi a Milano, come organo presso l'archivio sotto l'impulso di Esté, e infine a Venezia, maestro di cappella in San Marco dal 1527 fino alla morte. Nei quasi trentacinque anni della sua attività veneziana, affiancato alla sua attività di compositore il ruolo di pedagogo, insegnando per la prima volta in Italia la tecnica fiamminga e raggruppando al

Adrien Wilbert

60

### 5. Musica e drammaturgia nel Seicento

## PER UN APPROFONDIMENTO

## Bibliography

- G. Stefan, *La musica barocca*, Bompiani, Milano 1987/88 (2 vol.)
- P. Fabbri a cura di, *I madrigali da Cinque a Seicento*, Il Mulino, Bologna 1988

### Discovery of

- C. Monteverdi, *Vespero de la Santa Vergine*, Card no. Arch v 428 505 2 12 CD
- Cathy Barber an sings Claudio Monteverdi, Barberian/Harmoncourt, Taldex B 43635
- C. Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (L'amaro di Adriano, Musica Antica Köln/Goebel, Archiv 4 15 296 2
- C. Monteverdi, *Monteverdi Antical*, Rindow, Lescaux Lux 421 480 2

### SCHEMA RIASSUNTIVO

## B. BAROCCHI

Il Se canta il lappo del barocco ma dal punto di v. a musicale il barocco non è su scelti le li di un diaf. come un vito; se nò poso no però ind cose alcuni elementi co ntrastanti ci. An que i a sviluppa di del figura isom (due a del e igua mus cal uti a suscitare e me ce li e dala bar a dgi a fat i) e corrispondenza delerrina a tra la gata music a e a l'infatto da cosa piovolece

## ELEMENT: MID CAL

Il basso masticato è vide a fiorarsi di nuove forme drammatiche dell'opera, del loro  
tutto dal masticato e del accanto a lui l'occhio, novità una del l'età come un calce  
più attiva quale età dal basso con lui, ritardando quasi l'fino a come il sorlo  
quasi armonio straman a se e accompagna la parti superiori della composi, dove  
principio alla fine. La seconda non la caratterizza e dal basso masticato è la costitui  
da l'inverso uno dal ricettivo a stile proprio dell'opera, pur il quale il testo or bene  
masticato e vide a fiorarsi di nuove forme drammatiche dell'opera, del loro

## MONTANA 11

Concepì la musica come fatto essere a mente espressivo. Compose madrigali, opere e balletti, opere sacre: *Maestro de la Rode Mexica*, *vor a matoa* e *opato tsoa* (il rievoca di *Moise* lo *Poliz*, l'incanto era di *Poppa*).

## IL TESTO DI RIFERIMENTO

A Roma si celavano i loro orsi sopra tutti e per merito di G. Carlini, e i loro  
pariti e armamenti per i suoi aspetti i miei conti; a Venezia vengono in primo piano i  
manenti connessi alla messa in scena (con PF. Cavalli e M. Costi); a Napoli i loro

**LA FRANCIA**

In France a J.B. Lully favorì la nascita del teatro e musicò e aggiornò sia le opere antiche che i contemporanei: grande momento del teatro francese di Corneille e Racine e Molière. A Lully si deve il genere dei *tragédies lyriques*.

## REFERENCES

La chitarra conduce una stagione di attività formale del « musica sacra » in  
maniera (e particolare) organica e clavicembalistica; l'autore complessivamente  
più rappresenta lo fu H. Schütz.

## IN ENGLISH LITERATURE

Tipici del periodo sono i vigilianti, verso la metà del Seicento iniziò a diffondersi ovunque, prima forma di operainga considerata però ancora da noi le sparisce. La loro fu l'ultima forma di fraggior, con capacità di dare in una produzione.

### Test di autoverifica della preparazione

**più marcato** i concetti e le parole che è particolarmente utile ricordare. I capitoli sono conclusi da brevi **indicazioni bibliografiche e discografiche**, per chi desidera approfondire gli argomenti, e da **schemi riassuntivi**, che espongono in sintesi i lineamenti di fondo dei musicisti e delle tendenze. All'interno dei capitoli sono presenti  **riquadri di approfondimento**, che trattano argomenti collaterali alla esposizione principale, ma importanti per la sua comprensione e collocazione storica.

**L'indice analitico** – che riporta tutti gli autori citati, le scuole e i movimenti letterari – rende possibile ritrovare tutte le informazioni particolari che sia necessario cercare.

# Indice

<b>MUSICA CLASSICA</b>		Claudio Monteverdi	78
<b>1 Gli inizi</b>	11	Introduzione e diffusione del teatro d'opera in Italia	81
Esiste una musica primitiva?	11	La musica in Francia	85
La musica nelle civiltà più antiche	13	La musica nei paesi di lingua tedesca	87
La musica ebraica	16	La musica inglese dai virginalisti a Purcell	89
Melodia e poesia in Grecia	18		
La musica romana	22		
Musica e culto cristiano	23		
<b>2 Forme e vie del canto</b>	26	<b>6 Musica strumentale e musica vocale tra Seicento e Settecento</b>	92
Il canto nelle chiese d'Occidente e d'Oriente	26	Lo stile concertante	92
Vie d'Oriente e d'Occidente: differenziazioni liturgiche regionali	29	Le nuove forme	95
Il canto gregoriano	33	Invenzione, tecnica e virtuosismo del concerto: Antonio Vivaldi	103
<b>3 La fioritura del Medioevo</b>	41	La musica strumentale francese: Couperin	105
Circostanze storico-culturali ed esempi della tradizione musicale profana	41	Il melodramma	106
La polifonia	47	Alessandro Scarlatti	109
Il Trecento francese	48		
La musica in Italia	51	<b>7 Johann Sebastian Bach</b>	112
<b>4 La musica nell'età umanistico-rinascimentale</b>	55	La vita e le opere	112
Musica vocale: la scuola fiamminga	55	La produzione per organo	114
Forme dell'arte vocale in Italia: il madrigale	62	La musica sacra	115
La musica vocale religiosa: Palestrina	65	Le composizioni strumentali	116
La musica veneziana: i Gabrieli	66	Un genio anticipatore	118
La musica nazionale germanica	69	<b>8 L'apogeo del barocco</b>	120
La musica nazionale francese	70	Georg Friedrich Händel	120
La musica nazionale inglese	70	Georg Philipp Telemann	123
La musica nazionale spagnola	72	<b>9 Transizione e rinnovamento</b>	126
<b>5 Musica e drammaturgia nel Seicento</b>	74	Crisi del teatro d'opera	126
Un nuovo ideale musicale, un nuovo linguaggio	74	Dall'opera buffa all'"opéra-comique"	128
Il barocco musicale: elementi caratteristici	76	Il nuovo manifesto dell'opera: C.W. Gluck	130
		Franz Joseph Haydn	132
		<b>10 Wolfgang Amadeus Mozart</b>	137
		La vita	137
		La posizione storica	139
		La musica strumentale	141
		<b>11 Ludwig van Beethoven</b>	144
		La vita	144
		Caratteri dell'opera	146

La musica da camera	147	Richard Strauss:	
L'opera sinfonica	149	espressione e ripiegamento	217
<b>12 Il romanticismo. Forme e autori del canto solistico</b>	151	Pfitzner, Zemlinsky, Reger, Schreker e Busoni: altre vie	219
Romanticismo	151	<b>17 Tra simbolismo e impressionismo</b>	223
Franz Schubert	154	L'impressionismo	223
Robert Schumann	157	Simbolismo e oltre: Debussy	223
Gabriel Fauré	159	Il modernismo	
<b>13 Il pianoforte romantico</b>	162	di Maurice Ravel	225
Fryderyk Chopin	162	Paul Dukas:	
Franz Liszt	165	tra impressionismo e l'influenza di Franck	227
<b>14 L'età dell'opera</b>	168	<b>18 Schönberg e la seconda scuola di Vienna</b>	229
L'opera in Italia	168	Espressionismo	229
Rossini: il superamento ironico e vitalistico del Settecento	169	Arnold Schönberg	230
Bellini: l'incarnazione romantica del "bel canto"	171	Alban Berg: poetica e consapevolezza della complessità	234
Il dramma romantico: Donizetti	172	Verso la purezza stilistica: Anton Webern	236
Giuseppe Verdi	174	<b>19 Igor Stravinskij</b>	239
Puccini: verismo e primo Novecento	177	Igor Stravinskij	239
Il trionfo del verismo: Mascagni	179	<b>20 Musica tra le due guerre mondiali</b>	246
L'opera in Francia	180	Bartók e Kodály: tradizione popolare ed etnomusicologia	246
Bizet: lo scandalo del realismo	182	Erik Satie	
L'operetta: Offenbach	184	e il Gruppo dei "Sei"	249
L'opera tedesca	184	Paul Hindemith e la musica della "Nuova oggettività"	252
Richard Wagner	186	La musica italiana	254
L'opera russa	188	La musica in Spagna: de Falla	256
Modest Musorgskij	190	La scuola russa	257
<b>15 La musica strumentale nel XIX secolo</b>	195	Sergej Prokof'ev	258
Felix Mendelssohn-Bartholdy	195	Poetica della teatralità musicale: Dmitrij Šostakovič	259
Anton Bruckner	197	La musica del Nord	261
Johannes Brahms	198	La musica inglese	262
Hector Berlioz	202	La musica negli Stati Uniti	263
César Franck	204	<b>21 La "nuova musica" dell'avanguardia</b>	269
Camille Saint-Saëns	205	Percorsi e figure dell'avanguardia musicale	269
Bedřich Smetana	205	La musica concreta	270
Antonín Dvořák	206	Dodecafonia e sperimentazione nella nuova musica italiana	271
Leoš Janáček	208		
Pëtr Il'ič Čajkovskij	209		
Aleksandr Skrjabin	211		
<b>16 Percorsi oltre il romanticismo: Gustav Mahler e Richard Strauss</b>	215		
Gustav Mahler:			
"costruire un intero mondo"	215		

Oliver Messiaen, un musicista "per la fine dei tempi"	274	Benny Carter	331
Altre vie musicali tra formalismo ed eclettismo	275	Django Reinhardt: lo zingano nel jazz	331
La musica elettronica	278	Il canto e il dolore di vivere: Billie Holiday	332
La musica come architettura di suoni: Iannis Xenakis	282	La gioia del canto: Ella Fitzgerald	333
Luigi Nono: dall'impegno civile alla "tragedia dell'ascolto"	282	<b>25 Swing craze, swing band</b>	336
La micropolifonia di György Ligeti	283	"Swing Era"	336
Informatica e computer music	284	Benny Goodman	338
<b>22 Dopo l'avanguardia</b>	289	Glenn Miller	338
L'irruzione dell'aleatorietà	289	Big band nere	339
Paesaggi italiani?	291	Count Basie	340
Eclettismo musicale, espressione e teatralità	295	<b>26 La ribellione del bebop</b>	344
La raffinata espressività di György Kurtág	297	Verso il nuovo: tra swing e bebop	344
Fra rinnovamento della musica sacra e musica per una nuova religiosità	298	La rivolta del bebop	346
Un originale erede della scuola russa: Alfred Schnittke	300	Charlie Parker	347
Il minimalismo	300	Protagonisti principali del bebop	350
Nuova Semplicità e neoromanticismo	301	<b>27 Dal cool allo hard bop</b>	357
Altri motivi ed esponenti della sperimentazione	302	Miles Davis	357
<b>JAZZ</b>		Cool jazz	360
<b>23 Le origini della musica nera</b>	306	Nero hard bop	365
Tra leggenda, folclore e storia	306	<b>28 Il jazz contemporaneo</b>	371
Il blues	309	Jazz modale	371
Il ragtime	310	Charles Mingus	374
La "culla" del jazz: New Orleans	311	La seconda rivoluzione del jazz: il free	376
Pionieri del jazz	313	John Coltrane	380
<b>24 L'età del jazz</b>	319	Etno-jazz	383
Da New Orleans a Chicago	319	Dal jazz-rock alla "fusion"	384
Louis Armstrong, il primo "classico" del jazz	320	L'AACM:	
New York, New York	322	avanguardia post-free	384
52ª strada	323	L'improvvisazione oltre il jazz e il jazz europeo	386
Duke Ellington	324	<i>Appendice</i>	
Coleman Hawkins	327	<b>La grammatica</b>	392
Lionel Hampton	328	<b>e le discipline musicali</b>	392
Art Tatum, funambolo dell'improvvisazione	329	Musica e suono	392
		La notazione musicale	393
		Il ritmo e il tempo	396
		Scale e tonalità	397
		Gli strumenti	400
		Le discipline musicali	402
		L'etnomusicologia	406

---

# MUSICA CLASSICA

---





# 1 Gli inizi

---

*Gli inizi della musica affondano nella notte dei tempi: di essi parlano le ricostruzioni dell'**etnomusicologia**, per quanto in larga misura fondate su congetture. Di quegli inizi troviamo tracce nelle cosmologie e nelle mitologie primitive, nei frammenti di un immaginario collettivo che evidentemente possedeva già, grezza e confusa, una qualche idea di alcuni elementi strutturali della musica, vale a dire del ritmo e del canto. Una **testimonianza decisiva proviene dalla storia degli strumenti musicali**, che permette di far luce sulle pratiche antiche. I frammenti di notizie mitologico-legendarie, i documenti storici o letterari e le testimonianze iconografiche di reperti archeologici concorrono a individuare **i primi ceppi della musica all'interno delle civiltà urbane arcaiche**: la civiltà mesopotamica sumero-babilonese e quella dell'antico Egitto. Di qui seguiranno la **musica ebraica**, la **musica greco-romana** e **quella cristiana**.*

## Esiste una musica primitiva?

L'antropologia del Novecento ha insegnato ad accogliere l'attributo di “**primitivo**” superando la diffidenza, quando non il rifiuto, fra un essere ritenuto “evoluto”, e perciò portatore di istanze civilizzatrici e valori positivi, e un essere giudicato “primitivo” e dunque selvaggio, rozzo, incompleto. Lo studio sul campo delle popolazioni primitive ha posto in risalto un “**pensiero selvaggio**” (secondo le teorie dell'antropologo francese C. Lévi-Strauss), che non è un pensiero grezzo e superato, ma una **forma di razionalità diversa da quella classica e tradizionale**, fino ad allora intesa come l'unico paradigma naturalmente possibile e giustificabile.

Questo pensiero primitivo si è espresso inevitabilmente anche come **pensiero musicale**, che la musicologia e l'etnomusicologia hanno saputo indagare **nelle tradizioni musicali dei popoli appunto cosiddetti “primitivi”, in quelle dei paesi orientali e alle radici di quelle popolari europee e americane**.

Il musicologo tedesco Marius Schneider (1903-1982), nei suoi studi di grande acume e di alto valore scientifico, ha parlato del **significato originario della musica** riconoscendovi **la forza creatrice e la sostanza dell'universo**. “La prima manifestazione sensibile della creazione è un suono che, secondo le tradizioni, emana dal *Tao* (il processo di mutamento e divenire di tutte le cose alla base del taoismo), dal-

Il “pensiero selvaggio”

Schneider e la “natura acustica” del mondo

La "natura acustica del mondo"

l'abisso primordiale, da una caverna, da un *singing ground* (sfondo sonoro), da un uovo fulgente, dal sole, dalla bocca spalancata d'un dio o d'uno strumento musicale che simboleggia il creatore".

La musica originaria risiede in questa "**natura acustica**" del **mondo**, che le popolazioni primitive hanno vissuto e ricreato nei riti, nei canti, nelle danze e nei sacrifici con cui hanno segnato i momenti forti del loro vivere in comunità e del loro rapportarsi alla sfera del divino.

### ■ Rito, canto

Riti e musica

Il canto,  
anima del rito

Il rito è senz'altro da ritenere uno dei fattori aggreganti decisivi della vita delle comunità primordiali e la presenza della musica in ogni pratica rituale è pressoché universale. Secondo un detto tradizionale cinese, "i riti ricevono la loro forza dalla musica". In tal senso, alla musica originaria che crea e sostanzia il mondo corrisponde la musica rituale degli uomini, il **canto offerto in lode e sacrificio**. Più che accompagnare, il **canto** nutre intimamente la quasi totalità dei riti, anzi ne è l'**anima stessa**, l'essenza più riposta **del sacrificio** che così si esprime. In un'epoca ancora largamente prestrumentale, il canto è la **melodia**, è la **parola** che il rito eleva al divino, ma è anche l'**elaborazione della risposta ritmico-gestuale prodotta dall'impulso motorio per esternare e "sostenere" i moti dell'animo**, cioè la vita affettivo-emozionale dell'individuo. Che si tratti di riti espressivi o strumentali, cioè riti finalizzati al controllo di forze o entità sovranaturali (divinazione, riti di fecondazione), riti di terapia e antiterapia (guarigione, stregoneria, magia nera), riti di controllo sociale (riti di passaggio, investitura, solidarietà), riti di salvezza (confessione di colpe, espiatione, possessione, riti misterici) e riti di rivitalizzazione (riti di purificazione, pellegrinaggi), tutte queste forme rituali sono scandite dal ritmo "cosmico" ed essenzialmente intrise di canto.

### ■ L'invenzione degli strumenti musicali

Funzione rituale  
degli strumenti  
musicali

Anche la produzione dei primi strumenti musicali avviene nell'ambito della ritualità. Il passaggio dal rozzo istinto percussivo alla musica prestrumentale, e di qui alla pratica dei primi strumenti (sonagli, raschiatoi, bastoni, zucche a percussione, tubi battuti e poi tamburi), fu certo assai graduale, legato intimamente al lento cammino di formazione della consapevolezza e dell'intenzionalità ritmica.

**Al suo primitivo apparire lo strumento** viene ancora inteso come un **prolungamento dell'arto umano**, un rafforzamento del braccio e della gamba. Ma la sua **funzione ritua-**

## UNA CATALOGAZIONE CRONOLOGICA DEI PRIMI STRUMENTI

“Il criterio geografico rimane più sicuro di tutti gli altri, in quanto meno esposto al rischio di interpretazioni soggettive. La cosa migliore è attenersi il più fedelmente possibile e vagliare i risultati cronologici che ne derivano alla luce delle notizie preistoriche e storiche in nostro possesso, oltre che con le soluzioni più attendibili ai

quesiti sulla semplicità e sul livello culturale. [...]

*Il primo strato* comprende quegli strumenti che, secondo la classificazione storica, vengono reperti negli scavi di materiale paleolitico e, secondo la classificazione geografica, sono diffusi su scala mondiale. Essi sono:

IDIOFONI	AEROFONI	MEMBRANOFONI	CORDOFONI
SONAGLI	ROMBO		
CONCHIGLIA SFREGATA?	ANCIA A NASTRO		
RASCHIATOI	FLAUTO PRIVO DI FORI		
BUCA BATTUTA			

Non appaiono in questo primo strato né tamburi, né strumenti a corda.

*Lo strato medio* include gli strumenti de-

gli scavi neolitici, i quali sono presenti in diversi continenti pur senza essere universali. Si tratta dei seguenti:

TAMBURO A FESSURA	FLAUTO CON FORI	TAMBURO	ARPA DI TERRA
TUBO BATTUTO	TROMBA		CETRA DI TERRA
	TROMBA DI CONCHIGLIA		ARCO MUSICALE

*L'ultimo strato* riunisce tutti gli strumenti rinvenibili negli scavi riguardanti il tardo neolitico; gli stessi che dal punto di vista

geografico ritroviamo confinati in aree ben delimitate. Sono:

LEGNO SFREGATO	FLAUTO NASALE	TAMBURO A FRIZIONE	
SONAGLIO DI VIMINI	FLAUTO TRAVERSO	BACCHETTA O MAZZUOLO	
XILOFONO	TROMBA	DI TAMBURO	
SCACCIAPENSIERI	A IMBOCCATURA LATERALE		

Questa cronologia, sbrigativa, ma pure fondata su dati oggettivi di scienza preistorica e distribuzione geografica, può soddisfare anche all'interesse e alla

preoccupazione per l'abilità manuale e il livello culturale”.

da: Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1996, pp. 58-60.

le è indubbia: i sonagli a grappoli costituiti di amuleti, il sonaglio di zucca usato dagli sciamani, i tubi battuti e i mortai come strumenti propiziatori di fertilità documentano concretamente l'appartenenza di questi strumenti primitivi alla sfera del pensiero magico-simbolico.

## La musica nelle civiltà più antiche

La storia delle civiltà evolute e delle culture urbane inizia nella fertile pianura alluvionale distesa fra il Tigri e l'Eufrate chiamata Mesopotamia. Qui pervennero e si stanziarono, attor-

no al V millennio a.C., i Sumeri, una popolazione asiatica originaria forse dei monti dello Zagros, fra Turchia e Iran.

### ■ Sumeri e Babilonia

La prima fase della storia e della cultura sumeriche fu dominata dalla città di Uruk (3500-3000 a.C.), centro di fiorente sviluppo demografico e commerciale. Dopo aver superato una crisi, attorno agli inizi del III millennio a.C., la cultura e la politica dei Sumeri rifiorirono in una pluralità di centri: non solo Uruk, ma anche Ur, Lagash, Umma, Nippur, Kish ecc. Molte di queste città sumeriche vennero sottomesse attorno al 2350 a.C. dagli Accadi, una popolazione semitica. La fusione tra Sumeri e Accadi portò alla costituzione di un forte regno nella Mesopotamia meridionale, con capitale Akkad, culla della civiltà babilonese. Dopo gli Accadi e le invasioni di Gutti e Amorrei, i Babilonesi presero possesso della Mesopotamia e nel 1894 a.C. fondarono Babilonia.

Le due lingue dominanti in Mesopotamia furono il sumerico e l'accadico, quest'ultima di ceppo semitico, comprendente babilonese e assiro. **Numerosi bassorilievi, sigilli e mosaici**, distribuiti lungo l'arco di tre millenni, **raffigurano**, con denominazioni nell'una e nell'altra lingua, **strumentisti e scene musicali** e ciò a fronte, invece, di uno scarsissimo ritrovamento di reperti di strumenti musicali.

I dati archeologici documentano la presenza di sistri, campanelli, cimbali, sonagli; di qualche flauto e altri strumenti ad ancia, del corno e della tromba, ma in generale la civiltà mesopotamica non amò gli strumenti a fiato. Le fonti letterarie conoscono dodici vocaboli sumerici, con i corrispettivi accadici, per nominare i tamburi e i manufatti artistici mesopotamici rinvenuti raffigurano quattro o cinque tipi di tamburo. Preferiti furono, però, gli **strumenti a corda**: la lira, raffigurata in opere d'arte sumeriche attorno al 3000 a.C.; l'arpa (arcuata o angolare, orizzontale o verticale), mentre antenati del liuto e del violino ricorrono nell'iconografia attorno al 2000 a.C.

Un passo biblico tratto dal Libro di Daniele descrive un'**esecuzione orchestrale per il re babilonese Nabucodonosor** (605-562 a.C.): "Appena udrete il suono del corno, di flauti e oboi, della lira, dell'arpa verticale e orizzontale, dell'insieme di strumenti e d'ogni altro genere di strumento, vi prosterrete e adorerete la statua d'oro che il re Nabucodonosor ha fatto innalzare" (Dn 3, 5; ma il passo è ripetuto nello stesso capitolo anche ai vv. 7, 10, 15). Mentre alcune interpretazioni erranee vi hanno individuato solamente un elenco di strumenti musicali, una sorta di orchestra dunque, l'in-

La civiltà babilonese

Le scene musicali  
nei bassorilievi

La descrizione  
di un'esecuzione  
musicale per il re  
Nabucodonosor

terpretazione filologicamente più esatta del testo – redatto in aramaico circa 400 anni dopo gli eventi che narra – delinea invece una sorta di “prassi esecutiva” del vicino Oriente antico: un corno dà un segnale d’inizio, seguono gli assoli di un oboe, una lira e un’arpa e poi l’assieme di questi strumenti, a cui si aggiungono altri strumenti ritmici. Letteralmente inteso, questo passo biblico espone una consuetudine orchestrale: “uno svolazzo di corno o di tromba per fissare l’attenzione. Quindi ha inizio il concerto. Diversi strumenti-guida danno dimostrazione in un’esecuzione improvvisata di assolo, detta in arabo *taqsîm*, del *maqâm*, o schema melodico del pezzo, ciascuno in accordo con la propria natura e la propria tecnica. Subito dopo, l’intero complesso strumentale si aggiunge loro con un breve ritornello o con un brano più lungo” (Sachs).

## ■ Egitto

L’Egitto conobbe il periodo più florido della sua storia fra il III e il II millennio a.C.: si succedettero 21 dinastie di faraoni, oggi periodizzate in Regno antico (3000-2000), Regno medio (2000-1700) e Regno nuovo (1570-1100). I primi documenti scritti della civiltà egiziana risalgono al 3000 a.C. L’Egitto del Regno antico fu, con ogni probabilità, in contatto con la civiltà mesopotamica: lo confermano reperti provenienti dagli scavi di necropoli e templi sumerici. È però altrettanto probabile che il contatto tra Sumeri ed Egizi si sia estinto prima del 2700 a.C. Durante il regno di alcune dinastie si ebbero periodi di crisi (2200-2050 e 1780-1670 a.C.), nei quali l’Egitto dovette subire invasioni di popoli provenienti dall’Asia occidentale. Si determinò così un’influenza anche nell’ambito musicale, testimoniata dalla **comparsa di parecchi strumenti asiatici** e dalla **scomparsa di strumenti tipicamente egizi**, quali il flauto diritto e il clarinetto doppio. Fonti filologiche e archeologiche presentano inoltre, fra gli strumenti tipici, anche i primitivi *clappers* (tavolette o bastoncini battuti insieme), i sistri, la grande arpa arcuata (strettamente imparentata all’arpa sumerica) e arpe di dimensioni inferiori, quali l’arpa con appoggio e l’arpa a spalla. Fin verso il 2000 a.C. non è invece testimoniata, sorprendentemente, la presenza di tamburi, mentre nel Medio e nel Nuovo Regno fanno la loro comparsa tamburi cilindrici e a barile.

Complessivamente, si deve riconoscere che, uscendo dall’antico Regno, l’Egitto conobbe **una musica più rumorosa ed eccitante**, eseguita con oboi ad ancia doppia, trombe in lega di rame, cimbali, oltre che con lire e liuti.

Le influenze  
mesopotamiche

Una musica  
rumorosa  
ed eccitante

## La musica ebraica

La musica  
patrimonio collettivo

Dell'antica musica ebraica non ci sono pervenuti né esempi di melodie notate, né opere di teoria musicale; gli unici reperti sono costituiti da pochi strumenti musicali rinvenuti nel corso di scavi archeologici in Palestina, Mesopotamia (Ur) ed Egitto. Va osservato che, rispetto a Babilonia ed Egitto, Israele non conobbe musicisti e danzatori professionisti: **la musica suonata, cantata e danzata era patrimonio di tutti**. Conformemente al divieto ebraico di produrre immagini, manca totalmente la documentazione iconografica disponibile, per esempio, attraverso il complesso di pitture vascolari e tombali tipiche di Babilonia e dell'Egitto.

**Le testimonianze più importanti**, sebbene disorganiche, **sono offerte dalla Bibbia**, che menziona diverse pratiche di culto connesse alla musica e alla danza e contiene veri e propri canti (Cantica del Mar Rosso, Esodo 15,1 e seguenti; Lamento di Davide, II Samuele 1,19-27; Canto di Debora, Giudici 5 e altri; Salmi).

### ■ Gli strumenti e le testimonianze bibliche

La Bibbia  
e il repertorio  
degli strumenti  
musicali

Le notizie più ampie concernono gli strumenti musicali. Il primo accenno è in Genesi 4, 21: Yuval è definito “padre di tutti i suonatori di lira (*kinnor*) e di flauto (*‘ugâb*)”. I libri successivi ci presentano una **classificazione degli strumenti in tre categorie, connesse ad altrettante classi sociali**: i corni e le trombe, riservati ai sacerdoti; gli strumenti a corda, lire, arpe e salteri, suonati dai leviti, i funzionari addetti al servizio del Tempio; zufoli e flauti ad ancia, in uso presso il popolo. A questi tre gruppi si aggiungono alcuni idiofoni, come campane (*pa’amon*) e cembali di bronzo (*zilzal*), utilizzati al Tempio, e tamburi (*tof*), generalmente legati alle danze e a complessi femminili (Esodo 15, 20; Giudici 11, 34). Fra tutti spicca lo *shofar*, corno di ariete, simbolicamente legato al sacrificio di Isacco, l'unico ancor oggi in uso nelle sinagoghe, poiché dopo la distruzione del Tempio di Gerusalemme (70 d.C.) gli altri strumenti non sono più suonati in segno di lutto. Il suo suono peculiare, fortemente evocativo di forze soprannaturali, fa da sfondo alla rivelazione divina sul Sinai (Esodo 19, 16-19), alla caduta delle mura di Gerico (Giosuè 6, 4-5, 20), alla processione dell'Arca dell'alleanza (II Samuele 6, 15) e alla battaglia di Gedeone (Giudici 7, 16 segg.). Per quanto riguarda gli altri strumenti a fiato, popolari, si conoscono tre nomi: *ugav* per il periodo nomade, *balil* per l'epoca del Re e dei Profeti, *abuv* per il periodo talmudico. Benché l'ebraico moderno usi i termini *balil* per indicare il

flauto e *abuv* per l'oboe, una suddivisione degli strumenti antichi in strumenti ad ancia e a imboccatura diretta non è precisabile.

Gli strumenti più frequentemente nominati nella Bibbia sono il *kinnor*, lira trapezoidale, e il *nebel*, arpa arcuata, entrambi di origine assira, che divennero i principali strumenti in uso al Tempio di Gerusalemme durante il periodo dei Re, dal 1030 circa a.C. È questa l'epoca d'oro della musica ebraica, sotto Davide (re dal 1004 circa al 966 a.C.) e suo figlio Salomone (966-926 a.C.). Il culto, ormai centralizzato al Tempio di Gerusalemme, era solennizzato da esecuzioni vocali, affidate a grandiosi complessi corali e strumentali. Il *Talmud* riporta, come strumentazione tipica, un gruppo di 12 strumenti: 9 lire, 2 arpe e un cimbalo. L'organizzazione era rigorosa; l'istruzione dei musicisti avveniva nell'accademia annessa al Tempio e la tradizione musicale si tramandava all'interno delle famiglie levitiche, assicurando così la continuità.

In I Cronache 25 vengono elencati in dettaglio gli addetti al servizio musicale: 288 musicisti, suddivisi in 24 gruppi di 12 membri ciascuno. È questa l'epoca dei Salmi (in ebraico *tehillim*, "canti di lode"), 70 dei quali sono attribuiti al re Davide. Negli stessi anni si sviluppò la preghiera individuale, *tefillàb*, di benedizione e supplica, come complemento al culto ufficiale del Tempio.

Gli addetti  
al servizio musicale

## ■ Il canto sinagogale

Il declino del Tempio salomonico condusse alla **progressiva scomparsa delle orchestre e all'utilizzazione esclusiva della voce umana**. Tale processo si affermò irreversibilmente dopo la distruzione del Tempio per opera di Nabucodonosor e il conseguente esilio babilonese (587-538 a.C.), durante il quale l'eliminazione degli strumenti dal culto si identificò spiritualmente con il lutto per la caduta di Gerusalemme.

La voce umana

Privati del Tempio e dei rituali sacrificali, gli Ebrei si concentrarono sulla preghiera e sulla lettura e lo studio della Bibbia, elementi primari del nuovo culto sinagogale, basati sugli insegnamenti di Ezra e Neemia. Le sinagoghe, modesti luoghi di riunione, progredirono ancora durante l'epoca del Secondo Tempio: al momento della distruzione di tale edificio a opera dell'imperatore romano Tito (70 d.C.), nella sola Gerusalemme si contavano circa 400 sinagoghe e l'ordinamento liturgico era ormai consolidato.

**L'elemento musicale è inscindibile dalla preghiera ebraica, ma anche dalla lettura e dallo studio dei testi sacri. Es-**

Musica e preghiera

so si è sviluppato in **due forme primarie**: la **salmodia** e la **cantillazione** nella lettura biblica.

### ■ La salmodia e la cantillazione

La salmodia

La **salmodia** è strettamente legata alla struttura poetica e sintattica dei salmi, caratterizzata da due parti (emistichi) parallele per ogni versetto. L'intonazione melodica è organizzata intorno a una **nota centrale ripetuta**, con brevi fioriture (ornamentazioni) all'inizio, al centro e alla fine del versetto; tale procedimento si adatta facilmente alla lunghezza variabile dei versetti stessi. L'esecuzione era antifonale (canto eseguito all'inizio o alla fine di ciascun salmo) o responsoriale (ritornello corale in risposta al versetto intonato dal celebrante). Tale forma di cantilena venne adottata, oltre che per i Salmi, per altre parti liriche della Bibbia, quali i Proverbi. Passata, con i Salmi stessi, nella liturgia dei primi cristiani, essa costituisce il principale anello di congiunzione con il canto gregoriano e una delle premesse fondamentali della musica occidentale.

La cantillazione

La **cantillazione** (o *lectio biblica*) è l'altra forma primaria, anche se di datazione più tarda, della musica ebraica. Essa consiste nella **lettura intonata** del Pentateuco e delle altre parti in prosa della Bibbia. È guidata da appositi accenti (*teamim*) apposti sopra o sotto il testo, che iniziarono a essere indicati intorno al 500 d.C. e completati nell'895 per opera dei Massoreti, nella fissazione definitiva del testo biblico: insieme ai *teamim*, vennero anche aggiunti i segni che indicano le vocali. I *teamim* indicano sia la punteggiatura, sia le formule melodiche e sono quindi indissolubilmente legati alla sintassi e al significato del testo; non indicano né l'altezza, né la durata dei suoni e dopo la diaspora si creò una grande varietà di interpretazioni legate alle tradizioni locali, pur su basi concettuali comuni e inalterate.

## Melodia e poesia in Grecia

Un patrimonio  
perduto

La musica greca antica può essere considerata un **patrimonio per noi definitivamente perduto**, la cui reale portata ci è dato soltanto immaginare dall'importanza conferita all'arte dei suoni dal sistema educativo dell'età classica.

Gli aedi

Fin dalle prime testimonianze a noi note, i poemi omerici, la musica si rivela strettamente collegata alla poesia: si parla, fra l'altro, di **cantori professionisti, gli aedi, che narravano gesta mitiche ed eroiche accompagnandosi con una sorta di cetra, la *phórmix***. Si definirono poi diversi generi di canto accompagnato da strumenti con la codificazione



dei *nómoi*, nuclei melodici a cui il poeta-musicista poteva rifarsi, sviluppandoli. Si distinsero il *nómos* aulodico (canto e musica prodotta da un *aulós*) e auletico (destinato al solo strumento) e analogamente citarodico e citaristico (in riferimento alla cetra o lira).

I **grandi lirici**, come Alceo, Archiloco e Saffo, **furono poeti-musicisti**; altrettanto si può dire degli autori di lirica corale. Vanno menzionati inoltre Terpandro, che perfezionò la lira portandone le corde da 4 a 7 (VII secolo a.C.), e Sacada, virtuoso di *aulós* (VI secolo a.C.).

**La musica aveva grande importanza nelle cerimonie religiose, nei giochi e nella tragedia**; quale peso avesse **nella formazione del cittadino greco** è testimoniato soprattutto da Platone, che teorizzò anche sui **riflessi etici** del fatto musicale.

Lirici e musica

Platone e l'etica del fatto musicale

## ■ Il ditirambo e le “*harmoníai*”

Il ditirambo fu il canto caratteristico della lirica greca. Composto e cantato, con accompagnamento di danze, in onore di Dioniso, celebrava le sue avventure, tristi o liete. Sviluppato in forma dialogica tra i secoli VI e V a.C., è messo in relazione con la nascita della tragedia greca.

Nella seconda metà del VI secolo, allorché Pisistrato ebbe istituito ad Atene le Dionisie Urbane, accanto ai concorsi tragici e comici si svilupparono quelli ditirambici. Proprio **il clima della competizione comportò la perdita dell'aura rituale** del ditirambo: i suoi contenuti testuali non riguardano più i miti dionisiaci, ma vicende relative ad altri dei ed eroi. Anche dal punto di vista musicale, **il canto ditirambico conobbe a quest'epoca un'evoluzione decisiva**, sia per quanto riguarda gli schemi melodici, sia per quanto concerne l'organizzazione ritmica. Nel corso dei secoli V-IV la musica del ditirambo sviluppò a tal punto un proprio virtuosismo da offuscare l'autonomia del testo verbale.

Tra VI e V secolo a.C. venne elaborato anche il concetto di *harmonía*, intesa come **musica prodotta da un contesto geoculturale omogeneo, individuata da un certo andamento melodico, con una qualità sonora caratterizzata da una determinata timbrica, da una precisa altezza dei suoni e da una particolare disposizione degli intervalli**. Vi erano dunque *harmoníai* proprie di tradizioni musicali tipicamente regionali.

Una successiva formulazione delle *harmoníai* fu quella elaborata dal maestro e consigliere di Pericle, **Damone**, acuto **interprete della dottrina pitagorica**. Accettando, cioè, che la musica si fondi su leggi e rapporti che ispirano sia l'intel-

Il ditirambo e la nascita della tragedia greca

L'“*harmonía*”

La teorizzazione di Damone

## LE PAROLE DELLA MUSICA GRECA

### **Aulós**

Strumento musicale a fiato ad ancia doppia corrispondente forse all'oboe moderno. Aveva un numero variabile di fori (da 4 a 16), secondo le epoche, ed era costituito da una o due canne (cioè "semplice" o "doppio"). Di origine asiatica, era considerato adatto a musica di carattere orgiastico-dionisiaco e capace di intonazioni sottili e sfumate come quelle del genere enarmonico (v.).

### **Cromatico, genere**

Genere basato su una successione discendente di 4 suoni (v. tetracordo) compresi in un intervallo di quarta, secondo la disposizione intervallare di un tono e mezzo, semitono, semitono (per esempio, *mi-do diesis-do-si*).

### **Diatonico, genere**

Genere basato su una successione discen-

dente di 4 suoni (v. tetracordo) compresi in un intervallo di quarta, secondo la disposizione intervallare di un tono, un tono e mezzo tono (per esempio, *la-sol-fa-mi*).

### **Enarmonico, genere**

Genere basato sulla divisione di un semitono in due quarti di tono.

### **Harmonía**

Inizialmente la successione di suoni in quanto disposizione degli intervalli nell'ottava; poi, dalla fine del VI secolo a.C. sino al IV secolo a.C., il termine designò i caratteri di un determinato discorso musicale (per esempio, andamento della melodia, altezza del suono, disposizione degli intervalli ecc.), cioè le caratteristiche ricorrenti nella produzione musicale di un medesimo ambito geografico e culturale.

### **Notazione**

Rappresentazione grafica dei suoni. Quel-

Il criterio etico di Damone: musica e affetti

ro cosmo, sia l'animo umano, secondo quanto indicato appunto dai Pitagorici, Damone classificò le *harmoniai* in base a un **criterio etico**, oltre che formale: fu per questo che la sua riflessione in merito alla funzione pedagogica della musica venne poi ripresa da Platone e Aristotele. Ma la dottrina etica della musica possiede a sua volta un duplice risvolto, se si considera che la **corrente pitagorica procedeva distinguendo razionalmente i caratteri e le passioni secondo il principio del numero**, cioè elaborando astrattamente a priori i loro rapporti numerici, mentre Damone aveva bisogno, "empiricamente", della passione e dell'esperienza per riconoscere il legame fra musica e affetti.

### ■ **Strumenti e patrimonio musicale**

Di origine asiatica furono considerati gli strumenti a fiato, come il già citato *aulós* e la *syrinx*. Altri strumenti erano la *sálpinx* (tromba), **gli strumenti a percussione** – come cimbali, sistri e crotali – e le **varie forme di lira o citara** (*phórminx*, *bárbitos*, *magádis*, *péktis* ecc.). La musica era di natura monodica: l'accompagnamento strumentale consentiva, però, forme di eterofonia (lo strumento eseguiva la stessa melodia della voce, improvvisando però abbellimenti e varianti).

Ci sono giunti pochissimi frammenti di musica greca, tut-

Ciò che rimane

segue

la greca era suddivisa in due sistemi, entrambi a base essenzialmente alfabetica. Il tipo più antico, detto strumentale, si serviva in parte di un alfabeto arcaico usando le lettere in posizioni diverse per indicare le alterazioni.

Il secondo tipo, detto vocale, si valeva dell'intero alfabeto ionico in ordine consecutivo.

### Ritmico, genere

Ritmo metrico-musicale prodotto dalla successione di tempi forti (il "battere") e di tempi deboli (il "levare"). Il genere ritmico era caratterizzato dal rapporto posto nel piede (associazione di due o più sillabe) fra la durata del tempo forte e quella del tempo breve.

### Sistema

Unione di due o più intervalli; il sistema fondamentale greco era il tetracordo (v.).

### Tetracordo

Successione di quattro note comprendenti l'ambito di un intervallo di quarta giusta.

Era il nucleo base del sistema teorico musicale greco, che, in rapporto alla posizione del semitono, distingueva tre tipi di tetracordo: dorico (semitono al grave), frigio (semitono al centro), lidio (semitono all'acuto). Si distinguevano inoltre, in ogni tipo di tetracordo, tre generi, detti diatonico (v.), cromatico (v.) ed enarmonico (v.), che si ottenevano tenendo fisse le note estreme e spostando le due note interne al tetracordo.

### Tonos

Per la teoria musicale il termine può ricoprire tre significati indicando: 1) il suono di una certa altezza, vale a dire la nota; 2) l'intervallo di un tono; 3) la scala.

ti appartenenti all'età postclassica, a eccezione di un frammento del primo stasimo (canto del coro a separare un episodio dall'altro) dell'*Oreste* di Euripide (pervenuto su un papiro di età romana, per cui la datazione della musica è discussa). Fra gli altri documenti, ci sono pervenuti due inni delfici ad Apollo (130 e 128 a.C.), l'epitaffio di Sicilo (I secolo d.C.), alcuni frammenti strumentali e due inni a Elio e a Nemesi, attribuiti a Mesomede (II secolo d.C.) e pubblicati nel XVI secolo da V. Galilei, la cui musica, secondo alcuni studiosi, è però una ricostruzione di un dotto bizantino. Molto dubbia è l'autenticità dell'inizio di un'ode pitica di Pindaro pubblicata da A. Kircher nel 1650.

## ■ La teoria musicale

La teoria musicale della Grecia antica, di cui è impossibile stabilire con certezza la concreta rispondenza alla pratica, ci è tramandata in numerosi testi e ha influenzato largamente la teoria musicale medievale e rinascimentale.

Base del sistema era il tetracordo, insieme di quattro note formanti due intervalli di tono e uno di semitono. La diversa posizione dei semitoni caratterizzava le *harmoniai* (armonie, o modi) dorica, frigia e lidia, che venivano a formare scale composte dall'unione di due tetracordi dello stesso

Le "harmoniai"  
dorica, frigia e lidia

I generi diatonico,  
cromatico  
ed enarmonico

Sistemi di notazione

genere. Si è soliti far corrispondere il dorico a una scala diatonica discendente da mi a mi, il frigio da re a re, il lidio da do a do. Asimmetrica è, invece, l'armonia misolidia (da si a si). Con lo spostamento dei tetracordi si ottenevano le armonie iperdorica, iperlidia e iperfrigia (un intervallo di quarta sopra) e ipodorica, ipolidia e ipofrigia (un intervallo di quarta sotto). Si distinguevano inoltre i **generi diatonico, cromatico ed enarmonico**, per cui, restando immutate le note estreme del tetracordo, variavano gli intervalli al suo interno. Dunque, un tetracordo dorico nel genere diatonico si configura in senso discendente (mi-re-do-si), cromatico (mi-do diesis-do-si), enarmonico (mi-do seguito dalla divisione del semitono do-si in due parti di tono).

La trattatistica ci tramanda **due sistemi di notazione alfabetica, uno per la musica vocale e uno per quella strumentale**. Dopo le età ellenistica e romana si sviluppò in Grecia il **canto bizantino**, di cui si tratterà più avanti.

## La musica romana

L'influenza greca  
ed etrusca  
sulla musica  
dell'antica Roma

Mentre il teatro latino è ampiamente documentato, poco si sa della musica nell'antica Roma, dove non raggiunse mai la considerazione e la dignità sociale possedute presso i **Greci, che ne influenzarono in maniera determinante i modi e l'espressione**. Si dà in genere per acquisito che inizialmente **la musica romana si sviluppò sotto l'influenza etrusca, caratterizzata dal preponderante ricorso agli strumenti a fiato**. Si conoscono poi le occasioni che si prestavano all'intervento della musica (dalle più solenni legate al culto, al teatro, alla vita militare ecc.), ma poche notizie si hanno sulle concrete tecniche esecutive e **nessuna testimonianza diretta di scrittura musicale**.

Fu dalla graduale conquista del Mediterraneo e poi dagli influssi asiatici e dall'Egitto che vennero introdotti a Roma gli strumenti a corda, le percussioni e l'organo idraulico. Fra gli strumenti più caratteristici si citano la *tuba*, il *cornu*, la *buccina*, il *lituus*, la *tibia*, o *aulos*, affine all'omonimo strumento greco, l'*utricularius*, o *ascaules*, corrispondente alla nostra cornamusa, la *lira* e la *kitbara*, entrambe di chiara provenienza greca, lo *scabellum*, sorta di spessa suola di legno o metallo utilizzata per battere il tempo, il *sistrum*, nonché tamburelli, cimbali, campane e fischietti. Con la fine dell'impero e con la trasformazione della città in capitale della cristianità, cessarono le forme superstiti del teatro latino, che rinacque in chiesa con le varie forme di dramma liturgico o con i canti delle laudi in occasione di feste religiose.

## Musica e culto cristiano

Con l'articolarsi e il successivo sfaldarsi dell'Impero Romano in zone amministrative, centri di attività diplomatica e regioni di supremazia politico-territoriale, le concentrazioni etnico-linguistiche che si vennero a creare ebbero ripercussioni anche sulla vita della Chiesa, favorendone specifici sviluppi liturgici. **La liturgia**, cioè l'esercizio al culto divino, **venne così ad articolarsi secondo distinte famiglie** e in primo luogo secondo due sfaccettati raggruppamenti: **famiglie orientali** (antiochena e bizantina) e **famiglie occidentali** (liturgia africana; liturgie galliche, ispanica e gallicana; liturgia insulare: celtica, irlandese e bretone; famiglie italiche: milanese e romana). Va tenuto però presente che la distinzione non implicò mai assoluta separazione. **Fino al III secolo**, infatti, **i cristiani cantarono in greco**, e ciò spiega altresì la permanenza di alcune forme lessicali greche anche nella liturgia in lingua latina: basti pensare al *Kýrie eleíson* adottato permanentemente nell'*Ordinarium Missae*, cioè fra i testi invariabili dei canti della messa romana. Il latino si impose come lingua ufficiale di Roma solamente verso la metà del III secolo, dopo una sua prima comparsa nelle province africane, ma fin oltre il IV secolo si prolungò una fase di **bilinguismo liturgico**.

Le diverse liturgie

Il bilinguismo liturgico

### ■ Influenze dalla musica ebraica

Come l'Antico Testamento biblico informa circa la musica ebraica, così gli scritti neotestamentari e dell'età apostolica offrono i primi documenti dell'innodia cristiana. **Fra i due ceppi, l'ebraico e il cristiano, vi è distinzione e continuità.** La musica cristiana certo deve riconoscere in quella ebraica la provenienza di alcuni condizionamenti genetici che non poté evitare. È possibile asserire con certezza che nei primi due secoli dopo Cristo la tradizione ebraica pose le basi strutturali (formule di benedizione, celebrazioni di memorie, uso della Sacra Scrittura e sua proclamazione tramite le complesse norme della cantillazione) della liturgia e del canto cristiano. Lo studio filologico delle fonti orali e letterarie dei Vangeli permette di arretrare l'analisi a strati assai profondi, senza che però sia possibile attingere un'unica fonte da cui si origini la tradizione orale dei primi repertori musicali liturgici. Sulla base di frammenti rinvenuti, sono in ogni caso documentabili **coincidenze di alcune melodie di canti ebraici con corrispondenti melodie cristiane**, così come, inversamente, pur al cospetto di linee melodiche differenti, l'analisi etnomusicologica ha permesso di verificare un'identità di forme.

Distinzione e continuità di tradizione ebraica e canto cristiano

## ■ Le prime forme della liturgia cristiana: il canto

Dei primi due secoli, quando le liturgie erano ancora **assai condizionate dalla prassi ebraica**, sono pervenuti unicamente alcuni moduli di cantillazione. Va ribadito, però, che le prime manifestazioni del canto liturgico risentirono **anche degli influssi greci e orientali**. L'intreccio di questi influssi si faceva sentire nell'esecuzione dei canti attuata con una nota costante, intervallata da cadenze melodiche alle interpunzioni. In un processo temporale che investì anche i due secoli successivi (III-IV), il canto s'impreziosì di tutta una gamma di ornamentazioni, in cui regnava sovrano il **vocalizzo**: anzi, in alcuni canti, specialmente d'origine orientale o africana, il vocalizzo formava tutta la sostanza musicale. Intanto si assistette a una maggiore definizione del ricorso alla musica all'interno delle liturgie cristiane e si costituirono i primi repertori con fisionomie particolari, sia geograficamente, sia culturalmente e musicalmente. A tale scopo presero corpo alcuni generi musicali, quali la **salmodia direttanea** (costituita dal canto di un salmo non incorniciato o suddiviso da un brano molto breve chiamato antifona), il **canto responsoriale** (costituito da acclamazioni eseguite da tutto il popolo e da una parte solistica) e l'**innodia**, che si affermerà definitivamente in Occidente con il vescovo Ambrogio di Milano.

## ■ L'innodia cristiana

Fra gli elementi caratterizzanti le prime forme del culto cristiano, una collocazione di tutto riguardo viene solitamente assegnata all'**innodia**. Le sue origini riconducono, sulla scorta delle indicazioni neotestamentarie, alle prime comunità cristiane riunite per render lode a Dio con "salmi, inni e cantici spirituali" (San Paolo).

Derivati direttamente o soltanto ispirati dal modello della salmodia ebraica, dal punto di vista formale questi inni non presentano, differentemente, per esempio, dagli inni omerici, **né una metrica quantitativa, né una precisa strutturazione strofica**. I loro contenuti, espressi in lingua greca, erano o di genere dogmatico, morale o, più direttamente funzionali alla liturgia, motivati dalle intenzioni di glorificazione (**dossologia**) e di preghiera (**eucologia**). Di fatto, l'inno entra ovunque nella prassi liturgica dell'Europa latina, tranne che a Roma: qui imperava, infatti, una rigida logica canonica, alla quale difficilmente si sarebbero potuti assoggettare testi dal linguaggio molto sfumato. D'altra parte, proprio questa mentalità marcatamente razionale avrebbe contribuito in seguito alla redazione magistrale del **canto gregoriano** (v. cap. 2, a p. 33).

Influssi greci  
e orientali

Il vocalizzo

La salmodia  
direttanea

Il canto  
responsoriale

L'innodia

Dossologia  
ed eucologia

## PER UN APPROFONDIMENTO

**Bibliografia**

- M. Schneider, *La musica primitiva*, Adelphi, Milano 1992.
- C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, A. Mondadori (Oscar saggi 431), Milano 1996.
- B. Gentili, R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1988.

**Discografia**

- *Musique de la Grèce antique*, Atrium Musicae, HMA 1951015.
- *Musiques de l'Antiquité Grecque*, Béis, K 617069.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

LA MUSICA PRIMITIVA	L'etnomusicologia, indagando le tradizioni musicali dei popoli primitivi, ha messo in luce presso di loro una concezione che intende la musica come forza creatrice e sostanza dell'universo. Ciò risulterebbe confermato dal canto offerto in lode e sacrificio, che accompagna la quasi totalità dei riti primitivi.
LA MUSICA MESOPOTAMICA	Bassorilievi, sigilli e mosaici, che costituiscono i documenti di tre millenni di storia, permettono di ovviare alla scarsissima disponibilità di reperti di strumenti musicali, raffigurando strumentisti e scene musicali.
L'EGITTO	Secondo quanto è possibile ricostruire grazie ai reperti archeologici e ai frammenti di documenti scritti ritrovati, è possibile attestare che la storia musicale dell'Egitto conobbe un'evoluzione da una sonorità più contenuta a una più rumorosa ed eccitante e che, a causa delle invasioni di popolazioni provenienti dall'Asia occidentale, sostituì alcuni propri strumenti musicali tipici con diversi strumenti asiatici.
LA MUSICA EBRAICA	Caratteristica essenziale della musica ebraica fu il suo costituirsi come patrimonio che ciascun israelita era in grado di suonare, cantare e danzare. Per gli ebrei l'elemento musicale fu inseparabile dalla preghiera, dalla lettura e dallo studio dei testi sacri. Questo elemento conobbe due forme primarie, che poi trasmise alla musica cristiana: la salmodia e la cantillazione.
LA MUSICA IN GRECIA	In Grecia la musica rivestì grande importanza, permeando cerimonie religiose, giochi e tragedie e svolgendo un ruolo etico di primaria importanza nella formazione del cittadino. La teoria musicale greca ebbe notevole fortuna, in quanto gli elementi portanti del suo sistema (i modi e i generi) influenzarono direttamente la teoria medievale e rinascimentale.
LA MUSICA A ROMA	Nell'antica Roma la musica non ottenne mai la considerazione e la dignità possedute presso i Greci ed ebbe una certa ricezione soprattutto nell'ambito del teatro latino.
IL CULTO CRISTIANO	Sin dalle sue prime forme, il culto cristiano, che si formò su precise istanze derivate dalla prassi musicale ebraica, si esprime in musica, dando luogo ad alcuni generi duraturi quali la salmodia direttanea, il canto responsoriale e l'innodia.

## 2 Forme e vie del canto

---

Al canto naturale, le società primitive dovettero affiancare un canto eseguito da “professionisti”, i cantori dediti ai riti sacri e alle varie forme di celebrazione culturale. Tuttavia, stando ai documenti che possono essere studiati con attendibilità filologica, per la musica occidentale si può parlare di **storia del canto** solamente **a partire dalle prime manifestazioni note del canto liturgico cristiano**, quando le melodie vocali nate dal culto divino diedero corpo alla **formazione di un repertorio**. Dal canto romano-antico all'ambrosiano, dal gallicano all'ispanico al gregoriano, il canto sacro diffusosi in età medievale viene a esprimere la parola e la fede della comunità in preghiera. **Il canto liturgico**, che loda e invoca cantando il ringraziamento a Dio, **influenzerà successivamente il canto monodico profano** medievale, “laico”, di trovieri, trovatori, Minnesänger ecc. e, attraversando vie a volte ignote e a volte impervie, giungerà senza smettere di affascinare sino al XX secolo. In sintesi, il canto liturgico fu il nucleo essenziale di tutta l'arte musicale del Medioevo; nella sua esecuzione a più voci gettò il germe della polifonia; alla musica moderna diede l'apporto di una tradizione più che millenaria per quanto concerne il tono, il ritmo della melodia e l'estetica del canto.

### Il canto nelle chiese d'Occidente e d'Oriente

Il canto piano

Si è soliti chiamare *cantus planus*, **canto piano**, il canto sviluppatosi nelle chiese cristiane d'Occidente e d'Oriente, per la **sensazione di calma** che suscita in virtù della sua **unità di tempo indivisibile** e del **limitato numero di gradi che ricopre nella scala musicale**. È un canto che per un lungo tratto della sua evoluzione non conoscerà accompagnamento strumentale, centrandosi sulla voce umana e avvalendosi pienamente della cantabilità, al fine di assumere in modo esclusivo i tratti semplici ed elevati della preghiera. Il canto liturgico cristiano comprende **due vasti gruppi: occidentale**, in cui l'espressione è di lingua latina; **orientale**, dove invece è usata la lingua dei singoli paesi a cui appartengono di volta in volta le comunità che celebrano il culto. Questi due ampi raggruppamenti si diversificano poi, al loro interno, in vari riti con specifiche linee di canto.

I due gruppi:  
occidentale  
e orientale

#### ■ Nelle chiese occidentali

Il canto liturgico occidentale (o latino) prende denomina-



zioni diverse a seconda dei vari riti: **gregoriano, ambrosiano, gallicano, mozarabico** (nella Spagna: v. a p. 29). Sensibile fu l'influsso che i vari riti esercitarono l'uno sull'altro e risulta talora arduo ricostruirne i motivi originali. Le melodie liturgiche sono contenute nel Graduale, nel Responso-riale, nell'Antifonario ecc. e sono cantate dai sacerdoti offici-anti l'atto o dal coro all'unisono. In età imprecisata venne introdotto l'uso dell'**organo** quale ausilio ai cantori.

**Il canto liturgico si caratterizza per due stili diversi: sillabi-co, con una sola nota o pochissime per ogni sillaba; vocaliz-zato, con gruppi di note per ogni sillaba.** Caratteristica origi-naria del canto liturgico (già presente nei riti ebraici) è la **for-ma ornamentale**, che abbellisce le cadenze nelle pause del-l'interpunzione dei testi. In questo modo, la stessa melodia serviva per diversi testi, sia in prosa, sia in poesia. Solo più tar-di furono introdotte delle varianti per distinguere la maggio-re o minore solennità delle feste: per esempio, le cinque va-rianti del *Kyrie*, o il bellissimo graduale *lustus ut palma flo-rebit*, che viene cantato ben 22 volte nell'anno liturgico in ri-correnze diverse. A questa indipendenza della melodia dal te-sto fanno eccezione alcune melodie (per esempio, il noto in-troito *Exsurge Domine*), che si legano strettamente al testo: in questo senso, il canto liturgico si aprì a continue varia-zioni, diventando più efficace nella comunicativa e più ricco nel-l'espressione. Purtroppo, però, quando la ricerca dell'e-spressione diventava un canone fondamentale della musica, il canto liturgico era già entrato nella sua fase di decadenza.

**Il ritmo del canto liturgico non era "a battuta" e non esi-steva probabilmente una sua precisa misurazione**, ma que-sta veniva piuttosto affidata alla sensibilità individuale; il fat-to è attestato dai codici, la metà dei quali porta solo le no-te, mentre l'altra metà è corredata di segni o lettere che pre-cisano i valori di lunghezza o di brevità delle note stesse. È importante notare che l'**accentazione non seguiva l'ac-cento tonico della parola, ma quello della frase e del pe-riodo**, tendendo a seguire la pura vena melodica nei passi dove il motivo s'arricchiva di ornamenti: di assoluta musi-calità è, per esempio, il versetto *Pascha nostrum immola-tus est Christus*, ma il caso è frequentissimo anche in altre melodie. Degno di rilievo anche il fatto che, dove la salmo-dia è fondata sull'accento, questo si trova solo alla fine del-la frase o del periodo.

Per i toni, **base del canto liturgico sono gli 8 modi con de-nominazione greca** di: **dorico, ipodorico, frigio, ipofrigio, lidio, ipolidio, misolidio, ipomisolidio**. La loro classificali-zione è lontana dal concetto che di essa hanno i moderni e ser-

I diversi riti  
del canto liturgico

Stile sillabico  
e stile vocalizzato

Forma ornamentale

Ritmo del canto  
liturgico

Gli otto modi  
del canto liturgico

La notazione

ve solo a classificare i canti in modo da poterli connettere con le loro rispettive antifone. Su questi toni, il canto liturgico crea con grande libertà le sue melodie, al punto che lo stesso canto si trova trascritto nei codici con tonalità diverse. La scrittura delle note era fatta in lettere o segni (**note** o **neumi**).

### ■ Nelle chiese orientali

Stili del canto  
liturgico orientale

Il canto liturgico orientale comprende i **canti greco-bizantini, greco-slavi, armeni, siriaci, maroniti, copti e abissini**. Elementi comuni a questa interessante varietà di espressioni musicali sono: la loro **esecuzione in tre stili diversi** (**rapida**, solo sillabico; **lenta**, per l'introduzione di ornamenti; **lentissima**, per il prevalere dei vocalizzi sul sillabico); **la presenza di due scale** (di re e di do); l'indipendenza della nota finale dalla fondamentale; il **moltiplicarsi dell'ornamentazione** con gruppetti di note ricorrenti a ogni istante; l'introduzione di alterazioni con semitoni o intervalli inferiori al semitono.

Il ritmo

Tutti questi sistemi musicali hanno gli elementi generali del **ritmo comune**, specialmente per quanto riguarda la divisione del tempo. E, poiché le note rappresentano valori di tempo che stanno fra loro in proporzioni matematiche, nell'esecuzione si usa distinguere fra il modo in cui la scansione è rigorosa, fino al martellamento, e quello invece (detto "tempo rubato") lasciato alla libera esecuzione del cantore. **Unici strumenti tollerati** nell'esecuzione del canto liturgico **sono quelli a percussione** e talora il ritmo si manifesta esteriormente attraverso la danza. **Manca** nel canto liturgico orientale **la polifonia**, mentre **caratteristici sono la nasalità e il tremolio**.

## LE CONSEGUENZE LITURGICHE DELL'EDITTO DI MILANO

I destini del cristianesimo, e conseguentemente anche della musica in quanto parte della storia liturgica d'Oriente e Occidente, trovarono nell'editto di Milano emanato da Costantino e Licinio nel 313 un punto di snodo cruciale. Mentre veniva abolita ogni discriminazione religiosa e si riconosceva piena libertà di culto ai cristiani, si ponevano le basi del grande sviluppo della musica da chiesa secondo i vari riti. La pace tra Chiesa e Impero Romano, e la conseguente politica di favore attuata nei confronti dei cristiani, mise infatti la Chiesa nelle condizioni di organizzare liberamente e

solidamente il proprio culto: dall'edificazione di nuove basiliche (a Roma: San Giovanni in Laterano, San Pietro e San Paolo; a Costantinopoli: Santa Sofia) alla creazione delle circoscrizioni ecclesiastiche presiedute dai metropolitani (Alessandria d'Egitto, Antiochia e poi Bisanzio), dallo sviluppo di tradizioni liturgiche proprie dei nuovi centri alla connessa valorizzazione dei riti, dalla costituzione di un repertorio di preghiere, letture e canti all'organizzazione dell'ufficio (Liturgia delle Ore) secondo canti di salmi distribuiti lungo l'intero arco del giorno e della notte ecc.

## Vie d'Oriente e d'Occidente: differenziazioni liturgiche regionali

Nella Chiesa d'Oriente il canto **greco-bizantino** fu inizialmente soltanto una cantillazione di testi liturgici tratti dalla Bibbia e dai Padri della Chiesa. Il greco-bizantino risultò il più influente fra diversi altri canti sviluppatisi nelle regioni orientali, perché, nato a Costantinopoli (sede dell'impero romano d'Oriente), finì con l'intrecciare numerosi e diversificati rapporti con l'Occidente.

A Occidente, nel canto liturgico **ambrosiano**, il canto è vocalizzato secondo la maniera orientale, con melodie molto diluite o, per contrasto, con altre asciutte e molto incisive, dando in complesso il senso dell'arcaico e del solenne. A essi si aggiunsero molti inni, che ebbero come autore Sant'Ambrogio e che furono eseguiti su melodie popolari preesistenti.

Il canto **gregoriano** fa parte dell'ampia riforma liturgica operata da papa Gregorio I (Magno) fra VI e VII secolo e include un buon numero di canti ambrosiani, anche se non si può affermare che il canto gregoriano derivi da quello ambrosiano. Più probabile è la loro derivazione comune da una medesima fonte.

Il **mozarabico** era il canto della liturgia di epoca visigotica in Spagna (e viene quindi detto anche, impropriamente, canto visigotico), esteso poi a tutta la penisola dal concilio di Toledo (633). Fu poi sostituito quasi completamente da quello gregoriano e oggi è usato solo in una cappella del duomo di Toledo.

Il **gallicano** ebbe probabilmente influenze orientali attraverso Sant'Ireneo, vescovo di Lione (II secolo) ma di origine orientale: sicuro è il suo legame con quello ambrosiano. Con Pipino e Carlo Magno vi si aggiunse l'influenza del gregoriano.

### ■ Il canto greco-bizantino

L'antico canto bizantino, in stretti rapporti con la tradizione ebraica e con quella delle più antiche Chiese cristiane orientali, specialmente di Antiochia, fu un **canto di inni**, differentemente da quello occidentale che invece preferì il canto di salmi. **Tali inni costituirono il peculiare contributo fornito dalla cristianità d'Oriente alla musica e alla poesia.** Il più celebre di essi è sicuramente l'inno *Akathistos* (cioè: "da cantare non seduto, in piedi"), dovuto probabilmente al patriarca Sergio, vissuto durante il regno di Eraclio (610-41), inno che intende esprimere gratitudine alla Vergine per la difesa di Costantinopoli dall'attacco dei persiani di Cosroe II.

Analogamente a quello romano, il **canto greco-bizantino**

Canto greco-bizantino

Canti liturgici d'Occidente: ambrosiano, gregoriano, mozarabico, gallicano

Il canto di inni

Un canto monodico fu un canto monodico e basato su 8 modi (detti *échoi*) di provenienza siriana, collegati a idee cosmologiche giudaiche e ittite. Le basi per il successivo sviluppo della musica bizantina furono poste tra il IV e il IX secolo per opera dei melodi, musicisti e poeti, autori dei testi degli inni ed elaboratori della musica, che poggiava su formule tramandate dalla tradizione.

Le testimonianze più antiche A parte il frammento del cosiddetto “**papiro di Ossirinco 1786**”, attribuito alla seconda metà del III secolo, che accenna a un inno con notazione alfabetica greca, di questa fase non restano testimonianze: i più antichi manoscritti risalgono al X secolo e presentano una notazione approssimativa (protobizantina), che si definì più tardi (circa 1100-1450) in un sistema grafico (notazione mediobizantina) di cui è possibile l'interpretazione. Parallelamente, il canto bizantino si arricchì di melismi e abbellimenti, in un discorso melodico sempre più complesso (nel XIV secolo si distinse la figura di J. Kukuzele); non si spezzò il legame con la tradizione precedente, ma la rielaborazione si fece più ampia e libera. La caduta di Bisanzio (1453) segnò anche per il canto bizantino l'inizio della decadenza, avviata dalla contaminazione con elementi turco-arabi.

### ■ Il canto paleoromano (o romano antico)

Il canto paleoromano come repertorio locale A Roma, durante il VI secolo, un intero repertorio tramandato da pochi codici tardivi (XI-XIII secolo) risulta strutturato nelle sue linee portanti: è il **canto** cosiddetto **paleoromano**. Le sue origini, e soprattutto l'eventuale derivazione da esso del gregoriano, sono state oggetto di lunghe indagini e di controverse discussioni. Attualmente, gli studiosi sono propensi a vedere **nel paleoromano un repertorio locale**, nel quale non si originò il gregoriano, e tuttavia diffuso in Italia centrale, oltre che in alcuni centri monastici dell'impero carolingio, dove precedette il definitivo avvento del gregoriano.

Un canto tipicamente mediterraneo Si tratta di un **canto tipicamente mediterraneo, ricco di ornamentazioni**, di abbellimenti con più note per ogni sillaba e di piccoli intervalli, con una netta preferenza accordata ai movimenti per gradi congiunti, con una frequente sfasatura fra testo e musica e con altre particolarità che fanno pensare più a un repertorio di tradizione orale che non a un repertorio fissato rigidamente per iscritto nei minimi particolari.

### ■ Il canto ambrosiano (o milanese)

Sant'Ambrogio Introdotta da **sant'Ambrogio** (Treviri 333/340 - Milano 397), si affermò a partire dal VI secolo e, nonostante la sua limi-

tata diffusione, è l'unico repertorio liturgico distinto da quello gregoriano che si sia interamente conservato nell'ambito della Chiesa cattolica e in uso ancora oggi.

Sant'Ambrogio contribuì alla creazione di questa liturgia con un primo nucleo di inni e di antifone (il resto del repertorio seguì nei secoli successivi, fino ai 30 000 inni e sequenze medievali). Con **gli inni**, poesie di 8 strofe di 4 tetrametri giambici ciascuna, che **rispettano la struttura metrica quantitativa del verso classico** e insieme presentano un andamento accentuativo che con tale struttura coincide (per esempio, *Aetérne rerum conditor*), Ambrogio introdusse la metrica classica nelle composizioni liturgiche, fino ad allora a ritmo libero come nella salmodia ebraica, determinando così l'innesto ufficiale della nuova religione sul tronco della cultura greco-romana. Questo tipo di inno ebbe larga diffusione: dei numerosi testi attribuiti a Sant'Ambrogio almeno 4 sono sicuramente suoi, secondo l'attendibile testimonianza di Sant'Agostino (*Aeterne rerum conditor, Deus creator omnium, iam surgit hora tertia, Veni redemptor gentium*).

Inni a metrica classica: superamento della salmodia ebraica

**In campo musicale**, dove però è molto più problematica l'attribuzione ad Ambrogio delle musiche, tramandate da manoscritti non anteriori al X secolo, **la principale innovazione** del vescovo milanese **fu l'antifona**, ovvero **l'alternanza del canto fra due cori** (un'ala maschile e una formata dalle donne e dai bambini), che **si sostituì al canto responsoriale, alternato fra il coro e un solista**. Di struttura profondamente melodica (si ricorreva, come negli inni, a tutte le note della scala), semplificata dall'eliminazione dei vocalizzi fino ad allora di prammatica, l'antifona presentava doti di particolare freschezza ed era accompagnata da una scarna salmodia, che Ambrogio volle sempre di facile accessibilità.

Il canto ambrosiano recepì elementi da Oriente nel V-VII secolo e dall'Occidente franco nell'VIII secolo. **L'influsso bizantino** è documentato sia dai testi, traduzioni di originali bizantini, di alcune melodie in uso ancora oggi (perlopiù *transitori* e antifone), sia dallo sviluppo tonale di canti strutturati secondo schemi modali tipicamente orientali e dalla costruzione melodica per gradi continui. Questo influsso si spiega storicamente con il trasferimento della capitale da Milano a Ravenna, con la presenza di elementi clericali greco-bizantini e greco-siriaci ed ereticali ariani ecc. Il successivo **influsso franco** prese origine dal tentativo di Carlo Magno di convogliare il rito e il canto ambrosiano nella vasta unità liturgica che intendeva realizzare nell'impero. E inol-

L'influsso bizantino

L'influsso franco

tre da tener presente che, nell'VIII-IX secolo, significativi contributi giunsero effettivamente anche dalle confinanti chiese di rito romano. Il canto ambrosiano esercitò a sua volta la propria influenza sulla musica liturgica mozarabica (spagnola) e gallicana.

### ■ Canto mozarabico (o ispano) e canto gallicano

Il rito mozarabico

**Il rito mozarabico designa la liturgia sviluppatasi all'incirca nel VI secolo nella Spagna dei Visigoti e praticato dai cristiani durante il dominio arabo, iniziato nel 711-12, sino all'anno 1000.**

Preceduta dalle consuetudini orientali importate dai Visigoti e dagli influssi provenienti dalle vicine Gallie, la liturgia ispano-mozarabica iniziò ad affermare i propri formulari e le proprie melodie alla fine del VI secolo. Un importante atto formale sul cammino di questa affermazione va riconosciuto nel concilio di Toledo del 633, presieduto da Isidoro, vescovo di Siviglia. Il rito mozarabico si mantenne poi anche nelle regioni occupate dagli arabi, mentre cominciò a smarrirsi quando, nella seconda metà dell'XI secolo, si prese a sollecitare l'introduzione della liturgia romana in luogo di quella tradizionale. Cedendo a tale richiesta, iniziò il tramonto di un patrimonio liturgico popolare, allora molto radicato e diffuso.

Tendenza alla  
drammatizzazione  
e inflessioni popolari

**Il canto mozarabico si contraddistingue stilisticamente per una tendenza alla drammatizzazione e per la presenza di inflessioni popolari.** L'*Antifonario di León*, redatto nel X secolo su esemplare del VI-VII secolo, è da annoverare come una delle fonti più rilevanti del canto mozarabico, del cui corpus oggi sono accessibili non più di una ventina di brani. Fra i canti musicalmente più tipici e significativi, va ricordato il *clamor*, eseguito nella messa mozarabica come canto di meditazione in forma salmodica, successivo alla lettura dei libri dei profeti dell'Antico Testamento.

Il rito gallicano

Originatosi inizialmente da quello romano, il **rito gallicano** presenta una pluralità di aspetti e sfumature dovuta alle varie popolazioni che lo accolsero, dal V al VII secolo, in un'area geografica avente come centro le Gallie, ma comprendente anche regioni limitrofe dell'attuale Germania, della Spagna e dell'Italia del nord. Il canto praticato nel rito gallicano si sviluppò indipendentemente dal canto romano e da quello ambrosiano. Generalmente **più fastoso ed elaborato del canto romano, sopravvisse in pochi canti tramandati ormai nel quadro del canto gregoriano.** Esso seguì le sorti del rito gallicano e scomparve dopo Pipino il Breve e Carlo Magno (VIII-IX secolo). Le testimonianze dirette che se ne

possiedono, in documenti privi di notazione, sono assai limitate e tali da non consentire una valutazione completa.

## Il canto gregoriano

Al momento della sua nascita, il canto gregoriano, in quanto raccolta di canti per la liturgia cristiana, ha già alcuni secoli di vita. Esso contiene in sé materiale assai diversificato per età e provenienza, che verrà reso meno eterogeneo secondo i criteri di uno stile definitosi prima dell'età carolingia. Una voce particolare al suo interno è certo la matrice giudaica, influente sul suo sviluppo a fianco degli ulteriori documentati influssi che, nel corso del tempo, il canto latino subirà dai diversi contesti culturali in cui verrà a situarsi la comunità cristiana dell'Occidente europeo.

Le prime sistemazioni teoriche del gregoriano risalgono al IX secolo, che vide, parimenti al secolo successivo, una straordinaria fioritura di maestri e testi. Aureliano di Réomé (IX secolo) è l'autore del primo trattato di canto gregoriano, la *Musica disciplina*. Si distinse poi Ucbaldo di Saint-Amand (morto nel 930), compositore di ufficiature e teorico della tradizione liturgica.

La fioritura  
del IX secolo

### ■ Le premesse storiche

Una grandissima quantità di codici liturgico-musicali tramandano il gregoriano a partire dal IX secolo, fino a giungere al XIX secolo. Ma delle origini del canto monodico liturgico proprio della Chiesa romana d'Occidente, in uso a partire dal VI secolo circa, si sa poco più di nulla. **Arcaiche culture musicali del bacino del Mediterraneo vi concorrono geneticamente, tanto quanto fonti ebraiche ed elleniche**, in un lungo processo che non è esclusivamente redazionale, ma anche creativo.

Non si conoscono il dove e il quando della nascita effettiva del gregoriano. Tuttavia, il problema della genesi non è l'unico a incontrare risposte di tipo congetturale; anche quello inerente la musicalità del gregoriano non va molto al di là della semplice formulazione di ipotesi: non si conosce come venisse pronunciato il latino; non si conoscono la scala o le scale utilizzate, che certo solo impropriamente può o possono essere sostituita/e da quella temperata della musica colta occidentale; non si conoscono la qualità, il suono dell'emissione vocale (naturale, nasale, ingolato ecc.); non si sa quasi nulla del ritmo e delle sottolineature espressive, quali note fossero accelerate o rallentate, quali suoni legati o spezzati.

Problemi  
sulla genesi  
del gregoriano

Il sopravvento  
sugli altri riti

Sappiamo, invece, che, **dopo un periodo di coesistenza con altri riti** (mozarabico, gallicano, ambrosiano), quello romano ebbe il sopravvento, provocando la scomparsa degli altri (a eccezione di quello ambrosiano) e assumendo il nome di gregoriano in base a una tradizione che attribuiva a **papa Gregorio Magno** (590-604) la sistemazione e l'ordinamento del repertorio delle melodie in un *Antiphonarium* e la fondazione a Roma di una *Schola Cantorum*. Tuttavia, non è possibile documentare negli scritti e nelle fonti dell'epoca di Gregorio un suo interessamento alla musica, non esistendo ai suoi tempi libri con notazione musicale; l'attribuzione a Gregorio dell'opera di sistemazione riflette la grande autorevolezza che possedeva nel Medioevo la sua figura e poteva essere strumento per rendere indiscutibile un repertorio ufficiale.

La sistemazione  
di Gregorio Magno

### ■ La formazione del repertorio: la scrittura

Le "scholae"  
e la prassi esecutiva  
dei solisti

Tra il V e il VI secolo i repertori locali migliorano la propria struttura e si sviluppa progressivamente l'impegno delle *scholae* a livello compositivo e anche nella prassi esecutiva. Alcuni canti solistici divengono patrimonio di un piccolo gruppo specializzato; altri canti ancora, come certi versetti offertoriali, sono riservati a un unico solista. È ipotizzabile che, in questo primo periodo, il cantore disponesse al massimo di un repertorio con l'indicazione dei brani propri di ogni azione liturgica, indicati con l'inizio del solo testo. In base poi alle analisi comparative di repertori (romano, romano-franco e ambrosiano) che tramandano le medesime melodie, si pensa che i cantori disponessero anche di agili sussidi con la segnalazione di altri elementi essenziali all'esecuzione del canto: la modalità, la nota iniziale, la formula d'intonazione, di ornamentazione, di conclusione ecc. Secondo gli studi più recenti, **la definitiva codificazione del repertorio** è contemporanea alla sua diffusione nella Francia carolingia (dalla seconda metà dell'VIII secolo) ed è **il risultato della tradizione dei secoli precedenti e dell'incontro con il canto gallicano**. In questo secondo periodo, vicino all'anno 800, **si arrivò a segnare per iscritto ogni singola nota e alcuni gruppi di poche note strettamente collegate** tra loro, utilizzando anche un'indicazione segnica già in uso nell'insegnamento grammaticale e nella tradizione manoscritta dei testi letterari. I nuovi segni vennero chiamati **neumi**. Tra la fine del IX secolo e l'inizio del successivo si sviluppa dunque un sistema grafico che doveva servire d'aiuto al cantore perché, una volta ben apprese le melodie, le cantasse senza incertezze.

La codificazione  
del repertorio

I neumi



Va osservato, inoltre, che la scrittura musicale presentò una fioritura di scuole grafiche assai diversificate fra loro. In pratica, ogni centro ecclesiale di un certo rilievo aveva la propria grafia neumatica. Fino all'XI secolo la scrittura neumatica fu estremamente duttile. Il tratto grafico si modificava via via per cercare di rendere nel modo meno inadeguato possibile la musica con la sua linea melodica e tutte le particolarità dinamiche. All'occorrenza, quando si percepiva l'insufficienza dei neumi, si faceva ricorso all'aiuto di segni supplementari, costituiti dalle lettere dell'alfabeto: le **litterae significativae**. Anche l'utilizzo di tali lettere differì, però, da zona a zona.

Le "litterae significativae"

I maggiori centri di scrittura dei codici contenenti canto gregoriano (nell'IX-XII secolo) si collocano in un'area comprendente la Francia settentrionale, la Svizzera e la Germania (Reichenau, Magonza, Fulda, Einsiedeln, Treviri, Metz, Chartres, Rouen, Tours, Corbie, San Gallo, Luxeuil) e, in Italia, i centri monastici di Nonantola, Montecassino e Bobbio. Il sistema duplice di neumi, con moltissime modifiche morfologiche e *litterae significativae*, si sviluppò soprattutto nei centri transalpini, per esempio, presso l'abbazia svizzera di San Gallo, probabilmente per ovviare a un certo impaccio nell'esecuzione di un repertorio dalle connotazioni marcatamente italiche.

I centri maggiori

## ■ Nuove forme del canto liturgico: tropi, sequenze, "historiae"

Nel IX secolo si diffuse una tendenza, iniziata alla fine del secolo precedente, volta a integrare i testi tradizionali all'interno delle comunità, che li arricchirono della propria specifica cultura spirituale e della propria sensibilità poetica. Nascono così i **tropi**, **ampliamenti di un brano liturgico** già dato. La loro tipologia è triplice: 1) **tropi puramente musicali**, cioè vocalizzi che vanno ad aggiungersi, in alcuni punti, alle melodie tradizionali; 2) **tropi costituiti da nuovi testi**, che si inseriscono in un brano utilizzando in un percorso sillabico un melisma già presente nel medesimo pezzo (si pone una nota di un vocalizzo precedentemente cantato su ciascuna sillaba di un nuovo testo); 3) **tropi** che inseriscono nel brano originale un **nuovo testo con una nuova musica**. Quanto alla loro collocazione, si distinguono: **tropi d'introduzione**, cantati quale premessa ai brani liturgici; **tropi intercalari**, segmenti che si inseriscono tra gli incisi o le strofe del canto liturgico tradizionale; **tropi di conclusione**, che costituiscono un nuovo finale.

I tropi

Le **sequenze** rappresentano la seconda novità formale che

Le sequenze

si afferma nella liturgia a partire dall'età carolingia, grazie soprattutto ai monasteri, che nel X secolo ne costituirono i centri di diffusione più attivi. Al contrario dei tropi, **la sequenza** è originariamente **congiunta a un unico tipo di canto: l'alleluia della messa**. Essa ne prolunga lo *jubilus*, il lungo vocalizzo che conclude la parola *alleluia* e che quasi sempre è ripetuto alla fine del versetto alleluiatico.

L'"historia"

L'altra forma liturgica che si diffonde in quest'epoca è l'**historia**: una raccolta omogenea di testi relativamente brevi che riproducono per tratti essenziali una "storia" della salvezza, trascorrendo dalle epopee dei patriarchi biblici ai santi cristiani in onore dei quali celebrano le ufficiature.

### ■ Caratteristiche del repertorio

La sintesi  
del gregoriano

Il repertorio dei canti gregoriani si presenta oggi come un insieme di canti monodici, su testi latini tratti dalla Sacra Scrittura, dell'Ufficio delle Ore e della messa (solo gli inni, i tropi e le sequenze risalgono a poeti medievali). Musicalmente esso **riflette** un'originaria **influenza di componenti soprattutto orientali ed ebraiche**, ma devono essere approfonditi i **rapporti di affinità** e influenza **con gli altri riti gemelli** (gallicano, ambrosiano e mozarabico) e con la Chiesa bizantina.

Le melodie

**Le melodie si possono dividere in melodie** composte originariamente **per uno specifico testo, melodie tipo** (applicabili a diversi testi) e **melodie frutto di un lavoro di centonizzazione** (costruite, cioè, accostando formule preesistenti): esse hanno un carattere sillabico (una nota per ogni sillaba del testo), neumatico (gruppi di più note per ogni sillaba), melismatico (con molti e lunghi vocalizzi, come nell'*Alleluia*).

Modi autentici  
e modi plagali

Nell'VIII-IX secolo fu introdotta una classificazione teorica delle melodie secondo 8 modi, modellata sull'*oktoechos* bizantino. L'interpretazione dei canti gregoriani secondo questa teoria, che rimase in vigore nella pratica musicale fino alla fine del Cinquecento e all'affermazione della tonalità, presenta molti problemi, perché, a quanto sembra, fu adattata a posteriori a un repertorio preesistente, che spesso sfugge a questa classificazione didattica. Essa distingue 4 **modi autentici** e 4 **modi plagali** (collocati una quarta al di sotto del relativo modo autentico). Comune all'autentico e al plagale è la nota *finalis* (così detta perché su di essa deve finire la melodia). Ai modi sono stati applicati anche i nomi delle scale greche, con le quali, però, non esiste alcuna corrispondenza.

Il ritmo

**Problemi complessi presenta anche il ritmo gregoriano**: oggi si applica una sorta di ritmo libero sul quale gli studio-

si sono tutt'altro che concordi, come discussa è l'interpretazione dei segni ritmici sui codici neumatici (segni che scomparvero con l'introduzione del rigo, mentre la perdita delle tradizioni orali provocava guasti e un uniforme rallentamento nell'esecuzione).

Il canto gregoriano ha avuto comunque una grande importanza nella tradizione musicale europea, influenzando la monodia medievale (trovatori, laudi ecc.) ed entrando nella polifonia sacra medievale e rinascimentale sotto forma di *cantus firmus*.

### ■ Pedagogia e riforme musicali: Guido d'Arezzo

Fra i primi documenti in cui si dia risposta a una preoccupazione di tipo pedagogico, con ogni probabilità ben più antica, sono da annoverare i diffusi trattati di pedagogia grammaticale dell'*Ars minor* e dell'*Ars maior* di Donato (IV secolo). Anche in questo caso, è però nel IX e X secolo che si assistette a una produzione inconsueta.

Una collocazione eminente spetta in questo quadro assai ricco a **Guido d'Arezzo** (morto nel 1050). Dopo essere stato monaco nell'abbazia di Pomposa e avervi studiato musica, verso il 1023 si stabilì ad Arezzo, insegnando canto nella cattedrale. Ebbe ai suoi tempi larghissima fama e fu stimato da papa Giovanni XIX. Fra i molti trattati teorici a lui attribuiti, sono risultati finora autentici soltanto *Regulae rhythmicæ* e *Micrologus disciplinæ artis musicae*, quest'ultimo diffusissimo fino al XV secolo. Gli si deve l'invenzione di un **sistema mnemonico** ("mano guidoniana") **per intonare correttamente la scala**, basato sulle prime sillabe dei versi dell'inno a San Giovanni Battista. Esposta nell'*Epistola ad Michaelem de ignoto cantu* e nel *Prologus in Antiphonarium*, tale tecnica sta alla base della **solmisazione**, cioè dell'antica pratica di **identificazione dei gradi di una scala musicale per mezzo di lettere** (il nome deriva dalle note sol, mi).

Guido ricorse alla solmisazione quando ricavò le sillabe dell'**esacordo**, cioè la serie dei sei suoni consecutivi della scala diatonica (ut, re, mi, fa, sol, la). I nomi delle note dell'esacordo furono tratti dalle sillabe dei primi 6 emistichi di un inno dedicato a san Giovanni (*Ut queant laxis / Resonare fibris / Mira gestorum / Famuli tuorum / Solve polluti / Labii reatum*), la cui intonazione corrispondeva alla successione tono-tono-semitono-tono-tono; essi non indicavano l'altezza assoluta dei suoni, bensì soltanto la posizione relativa all'interno dell'esacordo: mi-fa designano sempre il semitono e ut la nota iniziale. Partendo dall'estensione di due ottave e mezza già considerata da Oddone da Cluny, l'esa-

La riforma  
di Guido d'Arezzo

La "mano  
guidoniana"

La solmisazione

L'esacordo

Origine dei nomi  
delle note musicali

cordo più grave ebbe come base il sol (*bexachordum durum*), per cui il semitono mi-fa corrispondeva in realtà al nostro si-do; seguiva un esacordo la cui nota di partenza era realmente il do (*bexachordum naturalis*) e ancora un altro che partiva dal fa (*bexachordum molle*), il cui semitono mi-fa coincideva con l'odierno la-si bemolle. La sequenza degli esacordi proseguiva fino a ricoprire l'intera estensione, per un totale di 7 gruppi di 6 note parzialmente sovrapposti l'uno all'altro. Il sistema costituiva un utile espediente didattico in grado di offrire ai cantori punti di riferimento, in particolare per l'intonazione del semitono.

## LE PAROLE DEL CANTO LITURGICO

### **Alleluia**

Canto di acclamazione di lode a Dio (dall'ebraico: *ballelu jab*, "lodate Dio") e di gioia appartenente al Proprio (v.) della messa; non viene cantato in occasioni e periodi penitenziali.

### **Antifona**

Versetto intonato o breve canto di semplice struttura che oggi apre e chiude l'esecuzione di un salmo o di un cantico. Introdotta in Occidente da Sant'Ambrogio nel IV secolo, deriva dall'antica salmodia di origine orientale cantata a due cori alterni.

### **Antifonario**

Libro che contiene i brani cantati nella Liturgia delle Ore (antifone, salmi, responsori).

### **Breviario**

Raccoglie tutti i testi (salmi, letture, orazioni, inni) per la celebrazione della Liturgia delle Ore.

### **Cantico**

Testo poetico tratto dal Vecchio o dal Nuovo Testamento, escluso il libro dei Salmi. La liturgia cattolica ha inserito i cantici nella Liturgia delle Ore, con un'intonazione basata sulle formule salmodiche. È preceduto e seguito da un'antifona e termina con il *Gloria Patri*.

### **Cantus planus**

Denominazione del canto monodico liturgico, privo di valori ritmici definiti.

### **Communio**

Canto proprio della messa romana, eseguito durante la comunione. Derivato dalla salmodia antifonale, si è mantenuto nella forma di un'antifona priva del salmo.

### **Diatonico**

Intervallo (o scala) formato da toni e semitoni naturali (senza alterazione di diesis o bemolle), la cui successione è organizzata secondo i modi maggiore e minore. La monodia liturgica è costruita su scale diatoniche.

### **Dossologia**

Formula o preghiera di glorificazione a Dio, Cristo o alla Trinità. Dossologia maggiore è il *Gloria in excelsis Deo*, dossologia minore il *Gloria Patri*.

### **Gloria**

v. Dossologia

### **Graduale**

1. Canto a struttura responsoriale del Proprio (v.) della messa, segue la prima lettura biblica. Riveste carattere di meditazione ed è sostituito oggi dal salmo responsoriale. 2. Libro che contiene i canti latini della messa.

### **Innario**

Libro che raccoglie, secondo le ricorrenze, il calendario del culto e gli inni per l'uso liturgico.

### **Inno**

Composizione poetica originale cantata in lode a Dio; è caratterizzata da strofe aven-

## segue

ti identica struttura metrica, così da permettere l'esecuzione di ogni strofa sul medesimo schema melodico.

**Jubilus**

Vocalizzo melodico privo di testo, espresso specialmente sull'ultima vocale di alleluia.

**Liturgia**

Insieme di riti e preghiere in cui si esprime il culto della Chiesa in quanto comunità di credenti; si articola in Liturgia dei Sacramenti e Liturgia delle Ore (v.).

**Liturgia delle Ore**

L'ufficio (o Ufficio Divino), preghiera della Chiesa romana costituita da formule, salmi e letture bibliche distribuita per ogni giorno dell'anno.

**Melica**

Poesia o testo liturgico per voce sola o accompagnata da strumenti.

**Melisma**

Gruppo di varie note cantate su una sola sillaba.

**Modo**

Una delle otto scale diatoniche della musica liturgica, caratterizzata dal suono fondamentale (tonica) e dalla differente posizione dei toni e semitoni.

**Monodia**

Canto a una sola voce.

**Neuma**

Segno della notazione musicale usato per indicare una o più note cantate sulla medesima sillaba.

**Offertorio**

Canto processionale dei riti romano e ambrosiano che accompagna l'offerta del pane e del vino per l'Eucarestia.

**Ordinario**

L'*Ordinarium Missae* è formato dai canti della messa romana il cui testo non varia: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*.

**Proprio**

Secondo il rito romano il *Proprium Missae* è formato dai canti della messa, il cui testo muta nelle diverse celebrazioni: introito, graduale, alleluia, tratto, offertorio, *communio*.

**Salmo**

Composizione poetica tratta dall'Antico Testamento e intonata su formule melodiche fisse, dette toni salmodici. I salmi costituiscono la parte fondamentale della Liturgia delle Ore.

**Sequenza**

Composizione musicale legata allo *jubilus* alleluiatico. La sua tipica struttura presenta strofe accoppiate e identiche per metro e melodia, in cui il testo, dapprima in prosa quindi in poesia, si conforma all'andamento musicale.

**Tonario**

Libro, o parte di libro, liturgico contenente i canti ordinati secondo la rispettiva tonalità; presenta anche l'*incipit* verbale dei brani e le formule di intonazione.

**Tratto (tractus)**

Brano di meditazione cantato dopo il graduale, è stato sostituito dall'alleluia nei periodi non penitenziali.

**Tropo**

Interpolazione melodica o testuale originale, applicata a un brano preesistente. La fioritura dei tropi ha interessato quasi tutti i canti della messa e dell'Ufficio.

## PER UN APPROFONDIMENTO

### Bibliografia

- G. Cattin, *La monodia nel Medioevo*, EDT, Torino 1991.
- B. Baroffio, *Musicus et cantor*, Abbazia San benedetto, Seregno 1996.

### Discografia

- Abbazia di Solesmes, *Florilège Gregorien*, SM 12 13.80.
- Abbazia di Solesmes, *Le chant grégorien retrouvé*, SM 12 24.09.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

<b>CANTO OCCIDENTALE</b>	Il canto liturgico praticato nelle Chiese cristiane d'Occidente si caratterizzò secondo due stili diversi: il sillabico, con una sola nota o pochissime per ogni sillaba, e il vocalizzato, con gruppi di note per ogni sillaba. Sua caratteristica originaria fu, inoltre, la forma ornamentale. Si articolò in paleoromano, ambrosiano, mozarabico, gallicano e gregoriano.
<b>CANTO ORIENTALE</b>	Conobbe una ricca varietà di forme ed espressioni musicali, che ebbero peraltro in comune l'esecuzione secondo tre diversi stili: rapida, lenta, lentissima.
<b>CANTO GRECO-BIZANTINO</b>	Fu un canto monodico e si basò su 8 modi di provenienza siriana. Via via nel tempo, si arricchì di melismi e abbellimenti. Si estinse praticamente con la caduta di Bisanzio (1453).
<b>CANTO PALEOROMANO</b>	Fu un repertorio locale in stile tipicamente mediterraneo, ricco di ornamentazioni e abbellimenti. Si diffuse in Italia centrale e in alcuni centri monastici dell'impero carolingio.
<b>CANTO AMBROSIANO</b>	Dovuto ad Ambrogio, che introdusse la metrica classica negli inni liturgici e il canto dell'antifona alternato fra due cori, subì influenze orientali; è l'unico repertorio liturgico cattolico distinto dal gregoriano a essersi conservato interamente e in uso anche oggi.
<b>CANTO MOZARABICO</b>	Sviluppato contestualmente al rito praticato dai cristiani nella Spagna dei Visigoti, il canto mozarabico si contraddistinse per una tendenza alla drammatizzazione e per la presenza di inflessioni popolari.
<b>CANTO GALLICANO</b>	Generalmente più fastoso ed elaborato del canto romano, fu indipendente sia dal romano, sia dall'ambrosiano. Sopravvisse in pochi canti tramandati nel gregoriano.
<b>CANTO GREGORIANO</b>	Alla sua genesi, di cui si sa pochissimo, concorsero elementi musicali tipici delle culture mediterranee, fonti ebraiche ed elleniche. Ebbe il sopravvento sulle altre forme di canto liturgico occidentale. Tra V e VI secolo i repertori locali migliorarono la propria struttura, mentre crebbe l'impegno delle <i>scholae</i> , sia a livello compositivo, sia nella prassi esecutiva. Verso l'Ottocento si arrivò a fissare le note grazie alla trasposizione musicale di una codificazione segnica usata nell'insegnamento grammaticale. I nuovi segni vennero chiamati "neumi". Nacquero poi, nel suo alveo, nuove forme del canto liturgico: tropi, sequenze e <i>historiae</i> .
<b>RIFORME MUSICALI</b>	Fu Guido d'Arezzo a inventare un sistema mnemonico per intonare correttamente la scala e a ricavare le sillabe dell'esacordo, cioè i sei suoni consecutivi della scala diatonica.

# 3 La fioritura del Medioevo

---

*Se il **canto liturgico**, soprattutto nella forma del gregoriano, **fu** certamente il **fatto musicale di maggiore rilevanza** del Medioevo, esso venne comunque affiancato da **altre forme profane di musica**, che si svilupparono particolarmente a partire dall'XI secolo. L'anno 1000, decisivo per tutta la storia socio-economica e politica dell'Occidente, vide infatti l'affermarsi di sostanziali novità anche nell'ambito musicale: su tutte sono da ricordare la maturazione formale della prassi compositiva e l'**avvento della polifonia** in luogo della monodia. L'ars nova francese e la musica italiana del Trecento furono poi gli eventi che più influenzarono la vita e la crescita musicali europee fra XIII e XIV secolo.*

## Circostanze storico-culturali ed esempi della tradizione musicale profana

In epoca carolingia, la musica “colta” si era sviluppata all'ombra dei monasteri, grazie allo stretto abbraccio in cui si erano congiunti il mondo laico-temporale e la sfera religiosa-spirituale. **La tradizione musicale si era dunque affermata** inevitabilmente **come tradizione sacra**, non di rado ostile nei confronti di quelle altre espressioni della creatività umana che parevano non essere in grado di recepire la vocazione ultraterrena, o addirittura sembravano volerla ignorare. Fu così che la **tradizione musicale profana**, sviluppata comunque durante il primo millennio d.C., **si era diffusa solo oralmente e in modo del tutto occasionale**, incontrando talora i severi divieti della censura ecclesiastica. Le cose erano però destinate a cambiare con l'avvento del nuovo sistema feudale successivo alla disgregazione dell'impero carolingio. Pur rimanendo le sorti della formazione intellettuale nelle mani della Chiesa, si imposero nuovi centri di cultura, circolarono nuovi ideali cavallereschi e una generale fluidificazione e rivitalizzazione delle dinamiche tra sfera sacra e sfera profana vennero a scuotere le precedenti rigidità. L'ambiente delle scuole monastiche ed episcopali e l'ambiente scolastico delle prime università giungeva così a esprimere **una monodia profana che, raccogliendo l'eredità del canto liturgico ed elaborando le istanze della lirica mediolatina, si sarebbe aperta alle prime forme della lirica romanza.**

Tradizione sacra  
e musica profana

La censura  
ecclesiastica

La monodia profana

### ■ Monodie profane in latino

Oltre alla monodia ecclesiastica, vi fu quindi un canto monodico profano, che dovette attendere, però, la piena fioritura della “rinascita carolingia” (IX secolo) e l’epoca successiva per poter affiorare e delinearsi distintamente.

Esempi di queste prime forme profane di canti sono riconoscibili nelle forme poetico-musicali mediolatine dei *planctus* che ci sono pervenuti: tra gli altri, il *Planctus de obitu Karoli*, canto che invitava a piangere la morte dell’imperatore, e i sei successivi *planctus* biblico-autobiografici in cui Pietro Abelardo stilizza il proprio sventurato amore per Eloisa.

I “planctus”

I canti goliardici  
e i “Carmina Burana”

Tra l’XI e il XII secolo si diffusero poi i *carmina* di studenti e *clerici vagantes*, i **canti goliardici** a noi noti in trascrizioni moderne basate su congetture. La raccolta più celebre di questi canti è certo costituita dai *Carmina Burana*, carmi latini e in minor parte tedeschi (254, 47 dei quali muniti di apparato musicale) destinati al canto, raccolta che costituisce uno dei fiori della letteratura medievale tedesca (vi attinse C. Orff, per la cantata scenica che porta lo stesso titolo) rappresentata per la prima volta alla Staatsoper di Francoforte l’8 giugno 1937. Il manoscritto, ora alla Staatsbibliothek di Monaco, proviene dal convento bavarese di Benediktbeuren (dove il nome) e viene attribuito precisamente all’ambiente goliardico e dei clerici vaganti dei primi del Duecento.

La tematica, assai varia, tratta di corruzione dei costumi, contese religiose (con punte aspramente anticlericali), vicende politiche, amori mondani, cantati sul modello degli elegiaci latini e non immuni dall’influsso del *Minnesang* (v. a p. 46): ad accenti di ascetica rinuncia e di meditazione morale si alternano esaltati e splendidi inni alla donna, al vino e alla giovinezza che fugge.

### ■ Dalla “chanson de geste” ai trovatori

I rapporti di innovazione nella continuità, che contraddistinguono la monodia medievale, sono confermati esemplarmente dal tropo (v. a p. 39) liturgico, dal quale ebbero origine il *conductus* (inizialmente solo melodico e con ricchi melismi, poi anche polifonico), molte esperienze trobadoriche e soprattutto il **tropo dialogato**, che si pose come tappa d’inizio di una rapida evoluzione verso il genere del dramma liturgico, in seguito trasformato nella sacra rappresentazione e arricchito di elementi profani e parodistici.

Il tropo dialogato

La cantilena

Anche dalla sequenza derivarono molte esperienze profane: la **cantilena**, composta in onore di santi o eroi, a carattere



sostanzialmente lirico melodico; il *lai*, diffuso nella regione francese verso il XII secolo da Gautier de Dargiese e Gautier de Coincy e poi ripreso e perfezionato da G. Dufay. Dall'abbazia francese di Saint-Martial uscì anche il **versus** (precursore diretto dei *vers*), che con la *chanson* costituì la **base formale delle esperienze dei trovatori** francesi, tramandata nei versi (in tutto circa 130 lavori) e solo approssimativamente nella musica.

Il "lai"

Il versus

Proprio alla *chanson de geste* bisogna poi guardare per riconoscere l'esempio forse più affermato dei primi canti in lingua dialettale. Essa consiste in un poema epico, trasmesso oralmente e musicato su moduli melodici molto semplici, ove si narrano le gesta di eroi. La più famosa è la *Chanson de Roland*, la cui redazione risale circa alla seconda metà dell'XI secolo, benché narri vicende relative all'epopea di Carlo Magno.

La "chanson de geste"

Le *chansons de geste* venivano cantate da **menestrelli**, gli *jongleurs*, né poeti né compositori, ma musicisti di professione, che iniziarono a proporsi attorno al X secolo. Questi *jongleurs* vagavano individualmente o in piccoli gruppi, trasferendosi da villaggio a villaggio e da castello a castello, guadagnandosi da vivere cantando, saltando, facendo i saltimbanchi o esibendo animali ammaestrati.

Menestrelli e "jongleurs"

Le abilità dei menestrelli si tramandarono riversandosi nello sviluppo della musica dell'Europa occidentale, fiorendo nella stagione di quei musicisti, loro sì poeti e compositori, denominati *troubadours* (**trovatori**) nel sud e *trouvères* (**trovieri**) nel nord della Francia.

Trovatori e trovieri

## ■ L'arte trobadorica

Sorto nell'ambiente cortese della Francia meridionale, il movimento trobadorico ebbe il suo primo rappresentante in **Guglielmo d'Aquitania**, in cui sono già presenti un **linguaggio preciso** e la **dottrina dell'amore cortese**, inteso come vassallaggio alla dama. I principali trovatori, riconoscibili per l'espressione in **lingua d'oc**, furono Marcabruno, primo rappresentante del *trobar clus*, o arte ermetica, Bernard de Ventadorn, interprete del "parlare dolce e leggiadro", Jaufré Rudel, Peire d'Alvernha, Guiraut de Bornelh, Arnaut Daniel, Bertan de Born, Raimbaut de Vaqueiras, Peire Vidal, Folquet de Marseille. Accomunati da un'unica alta concezione dell'arte, **i trovatori furono musicisti delle proprie composizioni e si espressero in ritmi e forme diverse**, tra cui la canzone, il sirventese, la tenzone, il discordo, il lamento, secondo il prevalere dei temi prettamente lirici o di quelli morali e politici.

Guglielmo d'Aquitania

## STRUMENTI INTRODOTTI IN EUROPA DAL X AL XII SECOLO

L'indagine sugli strumenti musicali medievali, in particolare su quelli introdotti prima dell'anno 1000, si vede costretta a basarsi quasi esclusivamente su materiale iconografico, essendo scarso il contributo proveniente dalle fonti letterarie e praticamente nulle le risorse accessibili come reperti.

Tra i primi strumenti da ricordare va citata senz'altro la **ghironda**, o gironda, uno strumento cordofono originariamente lungo da 1,5 a 2 metri, sostenuto e suonato da due esecutori seduti: essa possedeva tre corde, probabilmente all'unisono e suonate simultaneamente. In seguito venne modificata e costruita in dimensioni portatili, con cassa armonica piatta e corde in numero variabile, poste in vibrazione da una ruota situata all'interno della cassa e azionata da una manovella.

Salteri e manoscritti del IX-X secolo mostrano poi due generi di liuto: un **liuto lungo**, dotato di un manico sottile lungo due o tre volte la cassa, e un **liuto corto**, approssimativamente lungo in totale circa un metro e mezzo. Di antichissima origine

orientale, il liuto venne introdotto durante il Medioevo in Spagna dagli arabi e di qui venne diffuso in tutta Europa. Raggiunse la massima diffusione durante l'età rinascimentale.

Per quanto riguarda gli strumenti idiofoni, quali **sonagli** e **campanelli**, va ricordato che spesso venivano utilizzati secondo finalità pratiche – per esempio, applicati ai vestiti dei lebbrosi, ma anche sulle bardature per battaglie e tornei – piuttosto che musicali.

In moltissime raffigurazioni di codici sono riconoscibili **corni di cervo** per guerrieri, cacciatori e sentinelle, o il corno importato da Bisanzio e dalla forma più tozza denominato **olifante**, perché ricavato da una zanna d'elefante. Altre miniature europee mostrano, inoltre, **trombe** e **trombette** in metallo. In stralci da carteggi si trovano poi menzionate le **zampogne**, di provenienza italica e greca, ma diffuse ormai in tutta Europa e utilizzate sia a livello popolare, sia come strumenti adottati da militari.

In Europa iniziò a quell'epoca la fabbricazione di **organi** pneumatici, prodotti in

La tecnica musicale  
dei trovatori

Del corpus di poesie trobadoriche consegnato dalla tradizione, più di trecento componimenti sono pervenuti provvisti delle melodie: di facile decifrazione per quanto attiene agli **intervalli melodici**, il loro aspetto ritmico è, invece, tuttora oggetto di contrastanti interpretazioni. Gli stessi dubbi investono la concreta dimensione esecutiva di queste composizioni, che si ritiene fossero cantate con l'**accompagnamento di uno strumento melodico** (viella, flauto ecc.); problemi analoghi investono il repertorio dei trovieri. Le forme della musica trobadorica ricalcano quelle della **poesia**, alle cui strutture sono strettamente collegate.

Diffusosi in tutta l'Europa, il movimento vide sorgere nel nord della Francia i trovieri.

### ■ I trovieri

Poeti in lingua d'oïl

Poeti lirici in lingua d'oïl, mossi da un ideale analogo a quello dei trovatori, da cui derivarono forme e temi, e anch'essi musicisti delle proprie composizioni, i **trovieri** ap-

Spagna già verso la metà del V secolo e in Inghilterra attorno all'VIII secolo. Un organo venne donato a Carlo Magno nell'812 ad Aquisgrana da ambasciatori bizantini. Il grande organo di Winchester (980) in Inghilterra aveva ventisei mantici e richiedeva due esecutori. Attorno al XIII secolo l'organo conobbe la sistemazione dei ventilabri, che controllavano l'afflusso di aria alle canne. Dipinti del XIV secolo mostrano come a quel tempo l'organo fosse già divenuto interamente cromatico, con i tasti bianchi e neri collocati secondo la disposizione moderna. Il Medioevo conobbe poi, accanto al grande organo di chiesa, l'**organo portativo**, utilizzato per usi profani e appeso al collo del suonatore. Il Medioevo possedette inoltre **flauti traversi**, provenienti da Bisanzio, dall'Etruria e da Roma, e **flauti a becco dritti**.

A partire dal XII secolo si hanno testimonianze del **tamburo**, pressoché inutilizzato per tutto l'alto Medioevo e poi adottato come strumento militare.

Uno strumento medievale a corda, la cui

origine è sconosciuta quanto la sua prima storia, è la **tromba marina** (in francese *di-corde à archet*), costituita da una cassa piramidale di legno lunga e stretta, a base triangolare, culminante in un breve manico armato di due corde, di cui una misura circa la metà dell'altra; l'esecutore teneva lo strumento nella mano sinistra, con il cavaliere appoggiato alla spalla e l'estremità opposta rivolta verso l'alto, mentre con la destra strofinava l'archetto in prossimità dei pirolì. L'etimologia del nome è probabilmente dovuta al fatto che la tromba marina sfrutta il principio dei suoni armonici, producendo un suono aspro paragonabile a quello della tromba vera e propria; quanto all'aggettivo "marina", l'ipotesi più attendibile è che si tratti di una corruzione del nome Maria (mantenuto nel tedesco *Marientrompete*), ciò che farebbe pensare a un impiego dello strumento nei conventi femminili, con il suffragio dei termini germanici *Nonnentrompete* (tromba delle monache) e *Nonnen-geige* (viola delle monache), da cui l'inglese *nun's fiddle*.

partennero alla società aristocratica del nord della Francia o furono menestrelli erranti: tra i primi, Conon de Béthune, Gace Brulé, Gui de Coucy, T. de Champagne; tra i secondi, Colin Muset e Jean Bodel.

Per quanto concerne l'aspetto musicale del repertorio dei trovieri, siamo abbastanza documentati, perché i canzonieri hanno tramandato più di 800 melodie. Anche se sotto il profilo melodico e ritmico esse presentano vistose analogie con il repertorio trovadorico, se ne distaccano per la maggiore **enfasi posta sull'uso di forme peculiarmente musicali**: non a caso le forme predilette dai trovieri, il *rondeau*, il *virelai* e la *ballade*, hanno costituito il nucleo della tecnica compositiva dell'esperienza musicale europea, ponendo le strutture fondamentali dell'esperienza polifonica profana sino a tutto il XIV secolo e a parte del XV secolo. Gli schemi formali più differenziati dei trovieri costituirono pertanto il fondamento di molti generi musicali fino al Rinascimento e delle elaborazioni polifoniche di

Le forme musicali dei trovieri

Adam de la Halle e di G. de Machault prima, di G. Dufay e di G. Binchois poi.

### ■ I “Minnesänger”

L'arte trobadorica fornì il modello alla scuola tedesca dei cavalieri poeti e musicisti, i *Minnesänger*. *Minnesang* (“canto d'amore”) fu il loro movimento poetico, affine allo stilnovo italiano, iniziatosi in Germania alla fine del XII secolo appunto sul modello dei trovatori provenzali e con interferenza della lirica del culto mariano.

Il “Minnesang”

Il *Minnesang* tedesco, che ha il suo centro nel sud, in Austria e Baviera, è però lontano dall'intellettualismo dello stilnovo come pure dall'accesa sensualità dei trovatori: la donna, irraggiungibile, sposa per lo più del signore feudale, è amata nella nostalgia e la speranza non è già di possesso, quanto di dedizione totale e di fusione di due anime. Nei *Lieder* dei due più antichi *Minnesänger*, Dietmar von Aist e Kürenberger, a bramare inesaudita era tuttavia la donna, e non l'uomo.

Ambiente cortese  
e amore terreno

La poesia dei *Minnesänger*, nata in ambiente cortese e destinata a esso, raffinata fino al virtuosismo, soprattutto nella metrica e nelle melodie dall'accentuato carattere modale, sa accogliere freschi toni popolari e non esclude l'amore tutto terreno per la fanciulla d'umile estrazione (Walther von der Vogelweide), come pure l'incontro carnale fra gli amanti. Dopo il 1230 inizia il declino, in una raffinatezza estetizzata da un lato, in toni prettamente popolari e parodistici (con Neidhart di Reuenthal, l'autore forse più rappresentativo sotto il profilo musicale, e Tannhäuser) dall'altro.

I maggiori rappresentanti di questa eccelsa fioritura lirica, che fu riscoperta soltanto nella seconda metà del Settecento e venne celebrata dal romanticismo, sono, oltre ai nomi citati, Heinrich o Veldeken, Friedrich o Hausen, Reinmar von Hagenau, Heinrich Frauenlob, il monaco Hermann di Salisburgo, Wolfram von Eschenbach, Oswald von Wolkenstein.

La nascita  
del “Lied” profano

Dal punto di vista più strettamente musicale, nella lirica cortese del *Minnesang* ebbe la sua prima codificazione colta il *Lied* profano, prima radice della lunga e feconda tradizione del *Lied* tedesco. Il *Minnesang*, nonostante la dipendenza dai trovatori francesi, ebbe anche caratteri autonomi. Tra questi va ricordata la definizione della cosiddetta *Barform* – forma strofica costituita da due strofe uguali (*Stollen*), seguite da una strofa più ampia (*Abgesang*), che spesso riprende alla fine parte della melodia degli *Stollen* – che caratterizza anche il successivo *Lied* polifonico e il corale protestante.

## La polifonia

I primi, rudimentali esempi di polifonia sono testimoniati nel *Musica enchiriadis* (fine IX secolo o inizio X), ma è da ritenere che la pratica polifonica sia anteriore alle testimonianze scritte. **La storia della polifonia coincide con la storia stessa della civiltà musicale occidentale e ne costituisce l'aspetto specificamente caratteristico** rispetto alle civiltà extraeuropee; in alcuni casi queste risultano estranee alla nozione stessa di polifonia, quale **presenza simultanea di due o più parti sviluppate contemporaneamente**, o comunque rimangono aliene da una grande complessità di sviluppo in tal senso. Spesso il termine è usato come sinonimo di contrappunto (sovrapposizione di diverse parti aventi una propria autonomia), ma in senso rigoroso va inteso in un'accezione più vasta, comprendente **qualsiasi tipo di simultaneità di suoni diversi, quindi anche le sovrapposizioni che formano le concatenazioni di accordi dell'armonia**. Le successive acquisizioni di tale sviluppo tendono a formare una sintesi che ingloba elementi sempre nuovi, tanto che le storie del contrappunto e dell'armonia non possono essere intese semplicemente come momenti successivi e indipendenti.

La polifonia, carattere distintivo della musica occidentale

Polifonia e contrappunto

### ■ La prima forma polifonica: l'"organum"

Volendo fissare una data di inizio della polifonia, per quanto convenzionale, si può partire comunque dalla fine del IX secolo, allorché diviene attestabile quella sorta di doppio canto orizzontale denominato *organum*, o diafonia.

Il nome *organum* (che deriva secondo alcuni da *organare*, nel senso di organizzare le parti polifoniche, secondo altri dall'imitazione di procedimenti usati sull'organo) **viene applicato alle primissime forme tramandate di contrappunto**: nota contro nota, per quarte, per quinte od ottave parallele, o per moto obliquo. Nel corso dell'evoluzione dell'*organum*, che coincise appunto con quella dei primi secoli della polifonia, si passò all'uso del **moto contrario**, quindi al superamento della scrittura nota contro nota con l'***organum melismatico***: qui, al lento procedere di rare note lunghe della *vox principalis* (punto di partenza sempre desunto dal repertorio gregoriano) si contrappongono numerose note nell'altra o nelle altre voci, che si organizzano in modo sempre più complesso fino a rendere necessario il ricorso a una **scrittura ritmicamente definita secondo i principi della notazione modale**. Il punto culminante di tale processo è segnato dalla **scuola di Notre-Dame**, con Leo-

L'"organum"

L'"organum melismaticum"

ninus (Léonin) e Perotinus (Pérotin); dopo questo momento di massima fioritura l'*organum* cominciò a declinare.

## Il Trecento francese

"Ars antiqua"  
e "ars nova"

*Ars antiqua* è termine adottato intorno al 1320 per indicare l'arte polifonica del periodo 1230-1320, in contrapposizione a quello di *ars nova*, termine con cui, invece, si designa comunemente la musica del XIV secolo in Francia e in Italia: tale contrapposizione, in realtà, fu l'esito di una disputa che vide impegnati, tra gli altri, P. de Vitry, come sostenitore dei compositori "moderni", e Jacopo di Liegi, nello *Speculum musicae*, come difensore degli "antichi", cioè dei compositori attivi nel XIII secolo. Al centro della disputa erano gli aspetti tecnici dei due stili, prevalentemente i problemi ritmici, con esclusivo riferimento alla musica polifonica.

Oggi il termine *ars antiqua* viene usato da alcuni studiosi in un'accezione cronologicamente più ampia, comprendente i primi sviluppi della polifonia nell'XI secolo, la scuola di Notre-Dame, con Leoninus e Perotinus, e il periodo successivo, fino agli inizi del XIV secolo, con le scuole di Francone e Petrus de Cruce, che ebbero sempre Parigi come centro principale. Intesa più rigorosamente secondo la definizione iniziale (restano escluse, in ogni caso, le contemporanee forme monodiche: trovatori, trovieri ecc.), l'*ars antiqua* può essere definita come un periodo di transizione fra la scuola di Notre-Dame, alle cui forme e tecniche compositive si ricollegò strettamente, e l'*ars nova*.

### ■ Un antefatto: la scuola di Notre-Dame

Il gruppo di musicisti, per lo più anonimi, a cui si deve, nel periodo circa 1150-1250, la fioritura delle prime forme di scrittura polifonica gravitò intorno alla cattedrale di Notre-Dame a Parigi. In questo periodo giunse a una complessa articolazione formale l'*organum*, con Leoninus e soprattutto con le grandi costruzioni a 4 voci di Perotinus.

Léonin, o Leoninus (Parigi, XII secolo), citato da un teorico inglese del XIII secolo come organista e autore del *Magnus liber organi de Graduali et Antiphonario della cattedrale di Notre-Dame* a Parigi, è considerato il primo esponente della scuola di Notre-Dame. Il suo *Magnus liber* rappresentò anche il primo tentativo di comporre e raccogliere in modo organico i cicli completi della messa e dell'Ufficio dell'intero anno liturgico; poiché il suo testo fu in se-

Leoninus

guito ripreso da Perotinus, risulta ora difficile stabilire quali brani gli siano totalmente attribuibili.

**Pérotin**, o **Magister Perotinus**, fu attivo probabilmente alla fine del XII secolo e nei primi due decenni del XIII. Fu il maggiore esponente della scuola di Notre-Dame nell'epoca della sua massima fioritura e appartenne alla generazione successiva a Leoninus. Si ricordano di lui le complesse architetture polifoniche dei due *organa quadrupla* (*Viderunt omnes* e *Sederunt principes*), senza precedenti nella polifonia dell'epoca, diversi altri *organa* a 3 voci, *clausolae* e *conductus*.

I generi caratteristici della scuola di Notre-Dame, oltre all'*organum*, furono appunto la *clausola* e il *conductus*. L'invenzione della *clausola*, composizione polifonica a due voci (talvolta a tre), è attribuita a Perotinus: era destinata a sostituire in parte gli *organa* di Leoninus, la cui lunghezza poteva essere eccessiva in alcune circostanze liturgiche, ed ebbe una parte importante nella formazione del **mottetto**. Nella musica polifonica del XVI secolo la *clausola* era una formula cadenzale. Anche il *conductus*, composizione polifonica profana su testo latino, a 2 o 3 voci, è ritenuto tipico della scuola di Notre-Dame e dell'*ars antiqua*, ma venne praticato anche nel XIV secolo. Prima dell'avvento della polifonia, il *conductus* indicava una composizione monodica su testo latino di argomento religioso. Nel XII secolo il *conductus* monodico fu anche inserito nel dramma liturgico.

Perotinus

"Organum",  
"clausola"  
e "conductus"

### ■ Forme caratteristiche dell'"ars antiqua"

Una delle forme che incontrarono maggior fortuna fu il **mottetto**, che nacque dall'aggiunta di un testo alla voce superiore della *clausola* e si sviluppò verso una sempre maggiore indipendenza delle voci (per lo più tre). Ogni voce cantava, infatti, parole diverse: dapprima furono testi tutti latini, sacri e di argomento affine, poi si introdussero testi profani in lingue diverse e venne a mancare ogni relazione tra loro. Un'altra forma caratteristica fu il **rondellus**, sorta di **semplice canone** (famoso è l'inglese *Sumer is icumen in*).

Il mottetto

Il "rondellus"

Parallelamente all'evolversi del discorso musicale si venne modificando la **notazione**, che abbandonò progressivamente le formule modali e si avviò a un sempre più preciso **mensuralismo**, preparando la strada alle complessità ritmiche dell'*ars nova*.

### ■ Fonti teoriche dell'"ars nova"

*Ars nova* è il titolo di un breve trattato (circa 1320) di P. de Vitry, in cui non si affrontarono problemi di ordine este-

P. de Vitry

J. de Muris  
e Marchetto  
da Padova

tico, ma si discussero le novità della notazione (non si dimentichi il significato tecnico della parola *ars* nel Medioevo). L'opera di Vitry presuppone il più ampio trattato di J. **de Muris**, insegnante all'università di Parigi, *Ars novae musicae* (1319). Tra le fonti teoriche ricordiamo anche il *Pomerium in arte musicae mensuratae* (1326) di **Marchetto da Padova**.

Nonostante i molteplici rapporti tra loro esistenti, l'*ars nova* francese e quella italiana vanno considerate come due scuole distinte.

### ■ L'“ars nova” francese

L'*ars nova* ebbe come **centro principale Parigi**, che già aveva visto fiorire la tradizione polifonica di Notre-Dame e dell'*ars antiqua*. A essa la nuova scuola si ricollegò per certi aspetti: il *tenor* in isoritmia (l'isoritmia consiste nel rappresentare la scansione ritmica di una frase musicale in modo identico in una frase successiva costruita con note diverse), per esempio, rese sistematica una pratica già parzialmente in uso. **Con l'ars nova francese si compì in modo definitivo lo svincolamento della polifonia dal servizio liturgico**: piuttosto che all'ambiente delle gerarchie ecclesiastiche, il musicista si legò a quello della corte e della nobiltà feudale. Accanto al **mottetto**, ormai divenuto profano e sempre più libero e complesso nella condotta polifonica e nel ritmo, si vennero affermando **nuovi generi**, come la *ballade*, il *rondeau*, il *virelai* e il *lai* (questi ultimi per lo più monodici). In essi il procedimento stesso della composizione polifonica appariva quasi rovesciato: punto di partenza non era più il *tenor*, ma la voce superiore che cantava il testo, a cui si aggiungevano le altre parti, spesso subordinate e destinate a strumenti: ci si avviava, in un certo senso, verso la monodia accompagnata.

La figura dominante dell'*ars nova* francese fu **Guillaume de Machault**; dopo di lui si affermò la tendenza a una sempre più artificiosa complessità, che si manifestò nelle difficili complicazioni della notazione e nelle ricercatissime sincopazioni ritmiche.

### ■ Guillaume de Machault

**Guillaume de Machault**, o **Machaut** (presso Reims circa 1302 - Reims 1377) fu dal 1322 circa al 1346 segretario di Giovanni I di Lussemburgo, re di Boemia, quindi segretario di Bona di Lussemburgo, del re di Navarra Carlo II il Malvagio e, dal 1357, di Giovanni II il Buono, re di Francia. Nel 1337 era stato inoltre nominato canonico di Reims. Occupò un

La polifonia  
svincolata  
dalla liturgia

I nuovi generi



posto di grande rilievo nell'evoluzione della musica e della poesia del XIV secolo: **sviluppò la scrittura polifonica, adottò nuove soluzioni ritmiche e armoniche di squisita raffinatezza e stabilì le regole dei numerosi generi da lui affrontati** (*lai, virelai, rondeau, ballade*), così da meritare larga fama fino a tutto il Rinascimento. La sua **Messa di Notre-Dame** è la prima messa polifonica completa in tutte le sue parti e scritta da un unico autore che ci sia pervenuta. Oltre che nella *Messa*, Machault sviluppò la sua polifonia nei **mottetti** (19 a 3 voci e 4 a 4 voci), nei 21 *rondeaux*, nelle 40 *ballades* e nell'*Hoquetus David*. Nello stile monodico compose 38 *virelais* e 24 *lais*. Altre 7 composizioni di varia natura sono comprese nel poema *Remède de fortune*. La sua vastissima produzione poetica (circa 80 000 versi) comprende anche composizioni lirico-narrative (*Dit dou Vergier, Voir dit*) e poemi didattici e narrativi (*Le jugement dou roi de Behaingne, Remède de la fortune, Le confort d'ami*).

Lo sviluppo della scrittura polifonica

La "Messa di Notre-Dame"

I mottetti a più voci

## La musica in Italia

Il momento culminante e conclusivo della musica italiana nel Medioevo fu senza dubbio **la fioritura dell'ars nova nel XIV secolo, con caratteri originali rispetto a quella contemporanea francese**. Mancò in Italia un centro culturale predominante, una capitale come Parigi: i musicisti dell'*ars nova* operarono in diverse sedi in tutta la penisola, in particolare nelle regioni centro-settentrionali (fra i centri maggiori furono Bologna e Firenze). La polifonia del Trecento italiano ebbe **carattere quasi esclusivamente profano e si espresse nei generi del madrigale, della caccia e della ballata. La scrittura polifonica non ebbe in Italia un carattere astrattamente speculativo e si improntò spesso a una singolare morbidezza melodica**.

L'"ars nova" in Italia

Le caratteristiche

Tra i principali musicisti furono Iacopo da Bologna (XIV secolo), Gherardello da Firenze (morto nel 1362/64), Giovanni da Cascia (o da Firenze, XIV secolo) e **Francesco Landino**, o Landini, noto anche come Francesco Cieco o il Cieco degli organi, organista e compositore (Fiesole tra il 1325 e il 1335 - Firenze 1397). Il Landino fu poeta, suonatore di vari strumenti e improvvisatore, ma acquistò fama soprattutto come organista; si interessò di teoria musicale e di organaria e inventò uno strumento a corde (*serena seranarum*). Come compositore, rappresenta la più alta espressione dell'*ars nova* italiana. Tra la sua ricca produzione, comprendente 12 madrigali, una caccia, un *virelai*, s'impongono, per

Francesco Landino

Marchetto  
da Padova  
e Prosdocimo  
de Beldemandis

la personalissima sintesi tra il rigore della tecnica e l'abbandono lirico della melodia, 91 ballate a 2 voci e 47 a 3 voci. Il suo nome è legato a un tipo di cadenza (detta appunto di Landino) assai usata dai compositori del Trecento e del primo Quattrocento.

I principali teorici in questo periodo furono **Marchetto da Padova** (XIII-XIV secolo) e **Prosdocimo de Beldemandis** (1380-1420). Verso la fine del XIV secolo ebbe luogo un più intenso scambio tra *ars nova* italiana e francese, che portò a una maggiore complessità la notazione e gli artifici compositivi.

Nella sua ultima fase, l'*ars nova* italiana gareggiò con quella francese nella ricerca di complessità sempre più artificiose: l'avvicinamento delle due scuole in questa direzione condusse anche a una mescolanza delle diverse notazioni. La fusione di queste esperienze preparò l'avvento della scuola franco-fiamminga, che si affermò con una decisa reazione alle eccessive complicazioni grafico-ritmiche, mentre in Italia all'*ars nova* seguì un altro periodo di oscurità e povertà musicale.

Il madrigale

### ■ Il madrigale, la caccia e la ballata

Nell'XI secolo il termine **madrigale** indicava un **componimento poetico di carattere popolare e di contenuto prevalentemente agreste** (di qui la sua supposta derivazione etimologica da mandria): con F. Petrarca questa forma, trasformata e affinata, passò anche nella poesia colta. **In musica**, il termine madrigale venne a **designare un tipo di composizione vocale profana a più voci**, che ha conosciuto il massimo splendore dapprima appunto nel XIV secolo e poi nel XVI e nella prima metà del XVII. Si calcola che nel periodo compreso fra il 1530 e il 1650 siano state date alle stampe circa 2000 raccolte di madrigali, qualcosa come 35-40 000 composizioni. Il madrigale del XIV secolo – che è insieme con la caccia e con la ballata una forma caratteristica dell'*ars nova* italiana – si distingue nettamente da quello fiorito nel corso del Rinascimento e del primo barocco. **Di forma strofica, il madrigale trecentesco consiste di due sezioni musicali** (una per le strofe e una per il ritornello); **è a 2 o 3 parti**, con spiccata preminenza di quella superiore (che si pensa affidata alla voce, mentre l'altra o le altre fungevano da sostegno strumentale), **ed è svolto nello stile di un *conductus*** (v. a p. 49) **fiorito**, prevalentemente omoritmico, ma caratterizzato da ricche fioriture, che rivelano una raffinata sensibilità melodica (notevoli sono soprattutto gli esempi di F. Landini).

La caccia fu l'altra forma musicale tipica dell'*ars nova* italiana, in uso soprattutto nella prima metà del XIV secolo. Il nome non deriva dal soggetto del testo poetico, che descriveva lo svolgersi di una scena di caccia o di pesca, o comunque improntata a un deciso carattere naturalistico, ma da *chace*, termine usato dall'*ars nova* francese per indicare il trattamento delle due voci superiori, che si imitano e si inseguono. **Musicalmente la caccia ha infatti la forma di un canone a due voci**, sostenute da un tenore per lo più strumentale, che consente effetti di eco e di dialogo. La struttura metrica dei testi, talvolta affine a quella del madrigale, con una strofa di ritornello, è spesso svincolata da schemi strofici per meglio adeguarsi al carattere impressionistico-descrittivo del soggetto.

La caccia

Il genere colto poetico-musicale della ballata, inizialmente detta "canzone a ballo", deriva come forma non dalla *ballade* francese, ma dal *virelai*, con cui ha in comune la posizione del refrain, posto al principio di ogni strofa e chiamato "ripresa". Nei testi musicali a noi pervenuti non rimane nulla dell'originario carattere di canzone a ballo. La maggior parte delle composizioni sono polifoniche, ma non mancano esempi monodici. Suo massimo interprete trecentesco fu ancora F. Landini.

La ballata

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- F. Gallo, *Il Medioevo II*, in *Storia della musica*, vol. 2, EDT Torino 1977.

##### Discografia

- *Pérotin*, The Hilliard Ensemble, ECM New Series 1385 837 751-2.
- *L'art musical et poétique de Guillaume de Machault*, Ensemble G.d.M. de Paris, ADES 203712.
- G. de Machault, *Messe de Notre-Dame*, The Hilliard Ensemble, Hyperion CDA 66358.
- *Troubadours*, Clemencic, HMC 90396.
- *Gérard Zuchetto chante les troubadours XII e XIII siècles*, Gallo CD-529.
- *Carmina Burana*, Clemencic, HMA 190336.38 (3CD).

## SCHEMA RIASSUNTIVO

LA MUSICA PROFANA	Con l'ambiente delle scuole post-carolingie venne a esprimersi una monodia profana che raccogliendo l'eredità del canto liturgico ed elaborando le istanze della lirica mediolatina, si sarebbe aperta alle prime forme della lirica romanza.
Primi esempi	Sono da ricordare i canti goliardici e le <i>chansons de geste</i> (su tutte, la <i>Chanson de Roland</i> ) cantate da menestrelli.
L'ARTE TROBADORICA	Sorto nell'ambiente della Francia meridionale, il movimento trobadorico esprime musicisti e compositori che, ispirati dalla dottrina dell'amor cortese, diffusero la loro arte in tutta Europa.
I TROVIERI	Nel nord della Francia ripresero gli ideali dei trovatori, da questi distaccandosi, però, per la maggior enfasi posta sull'uso di forme peculiarmente musicali.
I MINNESÄNGER	Rielaborarono in ambiente tedesco l'arte trobadorica, ma nei loro ideali di "canto d'amore" non ripresero la sensualità dei trovatori. Sul piano strettamente musicale, il <i>Minnesang</i> codificò per la prima volta il <i>Lied</i> tedesco.
LA POLIFONIA	La prima forma polifonica codificata fu l' <i>organum</i> , praticato ad arte presso la "scuola di Notre-Dame" di Parigi. Interpreti magistrali furono Léonin e Pérotin.
L'"ARS NOVA" FRANCESE	Svincolò la polifonia dal servizio liturgico. Figura dominante fu Guillaume de Machault, che sviluppò la scrittura polifonica ricercando nuove soluzioni ritmiche e armoniche.
LA MUSICA IN ITALIA	La musica polifonica del Trecento italiano si esprime soprattutto nelle forme del madrigale, della caccia e della ballata.

# 4 La musica nell'età umanistico-rinascimentale

---

*Il Quattrocento avvia il movimento rinascimentale celebrando, soprattutto nelle arti figurative, nell'architettura e nella letteratura, la classicità greca e latina. Tuttavia, ciò non poté accadere nell'ambito della musica, mancando i documenti dell'antichità musicale greca, sicché questa non poteva certo proporsi o fungere come modello. Per tale motivo, **il Quattrocento e il Cinquecento non rappresentarono** affatto, come invece si suol dire per le lettere e le arti figurative, **una rottura rispetto ai modelli medievali**: al contrario, la musica proseguì sviluppando l'itinerario iniziato nel Trecento, moltiplicando e **ampliando le vie formali percorse dalla polifonia**. Solamente verso la fine del XVI secolo, mentre veniva sfumando il vasto e decisivo fenomeno dominante la musica quattro-cinquecentesca, e cioè la **scuola** cosiddetta **“franco-fiamminga”** o **“borgognona-fiamminga”**, fiorì in Italia una certa rinascita musicale dell'orientamento classicistico, desiderosa del ripristino di prassi e teorie antiche.*

## Musica vocale: la scuola fiamminga

La scuola fiamminga è il **movimento musicale predominante nell'epoca umanistico-rinascimentale**, originario delle regioni della Francia settentrionale e dell'attuale Belgio, fiorito tra il 1450 circa e la fine del XVI secolo. Gli specialisti vogliono riconoscerci addirittura **sei generazioni di autori, compresi fra due ampie fasi successive**: la prima **borgognona-fiamminga**, la seconda **franco-fiamminga**. Principalmente, i suoi esponenti furono originari delle Fiandre, ma il movimento nel suo insieme ebbe carattere internazionale, in quanto i musicisti che l'espressero svolsero la maggior parte dell'attività in paesi stranieri e il loro stile si diffuse rapidamente in tutta l'Europa. Già all'inizio del Cinquecento, il nuovo linguaggio aveva trovato ampia eco in Francia, Germania, Italia, Inghilterra e Spagna, determinando nei singoli paesi la **nascita di nuove forme e modi stilistici**, in cui confluivano le caratteristiche delle singole tradizioni nazionali. Nella seconda metà del XVI secolo, gli stessi musicisti franco-fiamminghi si trovarono non solo nella condizione di doversi confrontare con i maggiori esponenti delle singole tradizioni musicali europee (si pensi, per l'Italia, ad autori come L. Marenzio, G.P. da Palestrina e C. Mon-

Fase borgognona-fiamminga e fase franco-fiamminga

Nuove forme e modi stilistici

Complessità  
stilistica  
ed espressiva

Tecnica  
contrappuntistica  
e atteggiamento  
speculativo

teverdi), ma di accoglierne ampiamente atteggiamenti di gusto e di stile.

Nonostante la **complessità e la varietà degli atteggiamenti stilistici ed espressivi propri della scuola fiamminga**, dovute all'ampio arco di tempo nel quale essa si sviluppò e all'intricato scambio di rapporti e di influenze che ne caratterizzarono la storia, è possibile isolare alcuni tratti tipici e peculiari: in primo luogo, la creazione di uno stile basato sull'ideale equivalenza di tutte le parti del tessuto contrappuntistico e (con Josquin des Prés) sull'uso dell'imitazione rigorosa come mezzo per conferire organicità alla struttura compositiva. **Lo sfruttamento delle più complesse tecniche contrappuntistiche si inserisce in una concezione estetica lucidamente intellettuale e speculativa:** donde le compiaciute sottigliezze di scrittura, quali i canoni enigmatici, le composizioni *cuiusvis toni* (eseguibili, cioè, in qualsiasi modo gregoriano), le messe costruite su più *chansons* o su più canoni ecc., che hanno ingiustamente suggerito il giudizio di manieristico e arido intellettualismo. In realtà, la scuola fiamminga comprese alcune delle massime personalità della musica europea dei secoli XV-XVI: tra gli altri, J. Ockeghem, J. Obrecht, H. Isaac, J. des Prés, P. de la Rue, J. Mouton, A. Willaert, N. Gombert, J. Arcadelt, Clemens Non Papa, C. de Rore, P. de Monte, J. Kerle, Orlando di Lasso, J. de Wert, J. Regnart, G. de Macque.

### ■ Guillaume Dufay

Caposcuola della **generazione borgognona-fiamminga**, **Guillaume Dufay** (circa 1400 - Cambrai 1474) fu fanciullo cantore (*puer altaris*) presso la cattedrale di Cambrai e nel 1420 venne in Italia al servizio dei Malatesta a Pesaro e a Rimini; lo troviamo poi, dal 1428 al 1433, nella cappella pontificia a Roma, quindi a Firenze e a Bologna, dove il papa era fuggito in seguito ad agitazioni; dal 1437 al 1444 a Torino alla corte di Ludovico di Savoia, infine a Cambrai, con varie interruzioni. Uomo di grande cultura, Dufay **assimilò tutte le esperienze musicali contemporanee, operando una prima sintesi fra il severo tecnicismo nordico e la cantabilità melodica e la chiarezza armonica tipicamente italiane.** La sua produzione sacra comprende 9 messe complete, 32 motetti, sequenze, inni, antifone e 37 frammenti di messe.

Sintesi  
fra tecnicismo  
e cantabilità

Le messe

Le messe giovanili (*Missa Sancti Jacobi*, *Missa Sancti Antonii Viennensis*) seguono ancora la tipologia della messa in discanto o messa-cantilena, a 3 voci, con la più acuta (*superius*) melodicamente predominante sulle due inferiori, di natura strumentale; ma, a partire dalla *Missa Caput* (circa

1440) e nelle successive *Se la face ay pale*, *L'homme armé*, *Ave Regina caelorum* ed *Ecce ancilla Domini*, il musicista adotta e perfeziona il modello della messa ciclica, o su *cantus firmus al tenor*, a 4 voci (*superius*, *altus*, *tenor* e *bassus*), in cui le differenti sezioni dell'Ordinario sono elaborate su una melodia comune, presa a prestito dal repertorio gregoriano o extraliturgico, oppure creata ex novo. La messa *Ave Regina caelorum* è un capolavoro per la grazia melodica, la maestria del trattamento polifonico, testimonianza dello sforzo continuo, anche da parte dell'artista ormai maturo, di mantenere la sua opera costantemente nel segno di una profonda unità artistica.

Nei **mottetti**, a carattere sacro o politico-celebrativo, Dufay segue in genere la strada tracciata dai suoi predecessori, sia per quanto attiene alla politestualità, sia nella scelta dell'isoritmia, procedimento, peraltro, non esclusivo nella produzione mottettistica del compositore borgognone, il quale opta talora per il più libero stile in discanto (pratica del moto contrario, per cui quando in una composizione polifonica una voce sale, un'altra voce scende), già collaudato nelle messe; tra i più famosi si citano *Vasilissa ergo gaude* (dedicato a Cleofe Malatesta), *Apostolo glorioso* (per la consacrazione di Sant'Andrea a Patrasso, di cui P. Malatesta era arcivescovo), *Ecclesiae militantis* (per l'elezione al soglio pontificio di Eugenio IV nel 1431), *Nuper rosarum flores* (per la consacrazione del duomo di Firenze nel 1436).

Le **chansons** (87), che si segnalano per gli straordinari effetti di colore e per il nascente senso dell'armonia tonale, seguono lo schema arcaico con le due voci superiori abbinate, mentre la terza funge da sostegno: vi predominano nettamente i componimenti amorosi, redatti in forma di *ballade*, *rondeau* o *virelai* ed emblematici di una sensibilità raffinata, unita a una notevole educazione letteraria (*Adieu m'amour*, *Se la face ay pale*, *Resvelons nous*, *Bon jour, bon mois*, *Ce mois de mai*, *Ma belle dame souveraine*, *Mon chier amy*); a esse vanno aggiunte alcune canzoni con testo italiano, tra cui *Dona y ardenti ray*, *Donna gentil*, *La dolce vista* e la stupenda *Vergine bella*, su versi di F. Petrarca.

## ■ Johannes Ockeghem

Johannes Ockeghem (? Termonde, Fiandre circa 1420/25 - Tours 1497) fu per oltre 40 anni al servizio della cappella del re di Francia. Tenuto in grandissima stima, ebbe molti riconoscimenti: come tesoriere dell'abbazia di Saint-Martin a Tours, una delle più alte cariche del regno, godette di molti privilegi, anche finanziari.

Maestro  
del contrappunto

Ricchezza inventiva

Considerato un compositore di primo piano già dai contemporanei, Ockeghem è la figura centrale della seconda generazione della scuola fiamminga, quella che segue a G. Du Fay e precede J. des Prés (che per la morte di Ockeghem scrisse una celebre *déploration*). **Artefice magistrale di un contrappunto di straordinaria ricchezza e complessità, per l'autonomia delle singole voci e la differenziazione di ritmi simultanei**, nel XIX secolo Ockeghem fu ritenuto esponente di un arido tecnicismo, specialmente a seguito dello sfoggio virtuosistico nella *Missa cuiusvis toni*, nella *Missa prolationum* e nel *Deo gratia* a 36 voci suddivise in 6 cori a sei voci. Tuttavia, una più approfondita conoscenza della sua opera (19 messe, delle quali soltanto dieci sono complete, mentre le altre non comprendono tutte le sezioni dell'*Ordinarium missae*; un *Requiem*; una dozzina di mottetti; circa 20 *chansons*) ha portato al riconoscimento della **ricchezza inventiva**, della **versatilità e libertà delle sue architetture sonore**, ma anche dell'intensità e commozione, in particolare delle messe. Metà di queste (*Caput, Ecce ancilla Domini, L'homme armé, De plus en plus*) sono elaborate utilizzando l'antica pratica del *cantus firmus*, ove la melodia viene solitamente affidata al *tenor*, tranne qualche caso in cui compete al soprano. Altre messe (*Mi mi, Quinti toni, Missa sine nomine*) sono invece libere nell'andamento contrappuntistico e imitativo.

### ■ Josquin des Prés

La vita

Cantore presso il Duomo di Milano dal 1459 al 1472, **Josquin des Prés**, o Desprèz (nel Vermandois, Piccardia circa 1440 - Condé-sur-l'Escaut, Valenciennes circa 1521) entrò più tardi a far parte della cappella del duca Galeazzo Maria Sforza e dal 1479 fu, con ogni probabilità, alle dipendenze del cardinale Ascanio Sforza (di qui il soprannome Josquin d'Ascanio datogli da S. Aquilano). Dal 1486 al 1494 appartenne alla cappella papale e nel 1503 entrò a servizio presso il duca Ercole I d'Este a Ferrara; visse poi stabilmente in Francia, fino al 1515 sotto la protezione di Luigi XII, e negli ultimi anni fu canonico prebendario del capitolo di Condé. Ebbe rapporti anche con la casa d'Asburgo e con Margherita d'Austria, reggente dei Paesi Bassi. La fama di cui Josquin godette già in vita è attestata dalla frequenza con cui il suo nome ricorre nelle edizioni a stampa, soprattutto dei primi due decenni del XVI secolo, e dal paragone che lo scrittore fiorentino Cosimo Bartoli istituì fra lui e Michelangelo Buonarroti. Autore della terza generazione di fiamminghi, punto d'arrivo del processo di emancipazione dalla scrittura polifonica



quattrocentesca verso una concezione che sarà propria del Rinascimento, egli **aprì la via a una nuova considerazione del testo, instaurando una stretta interdipendenza tra parola e musica** e associando alla rigorosa complessità dei procedimenti costruttivi una continua ricerca espressiva. Tale dialettica si traduce nell'alternanza tra episodi accordali ed episodi imitativi, nell'alleggerimento temporaneo dell'ordito contrappuntistico, nell'evidenza conferita agli elementi tematici più densi di significato e in una maggiore libertà dagli schemi metrici.

Interdipendenza  
fra parola e musica

Delle 18 messe presenti nel suo catalogo, alcune seguono la tradizionale tecnica del *cantus firmus* (*Ave maris stella*, *De beata Virgine*, *Missa di dadi*, *D'ung aultre amer*, *Faisant regretz*, *Gaudeamus*, *Hercules dux Ferrariæ*, *La sol fa re mi*, *L'homme armé sexti toni*, *L'homme armé super voces musicales*, *Pange lingua* ecc.), altre sfruttano invece il più recente procedimento della parodia (*Fortuna desperata*, *Malheur me bat*, *Mater Patris*); altre, infine, sono costruite su cicli di canoni (*Ad fugam*, *Sine nomine*).

Le messe

Espressione altrettanto raffinata dell'arte di Josquin sono i mottetti (circa 85), la maggior parte dei quali sembra appartenere al periodo della maturità, e soprattutto le composizioni profane (una settantina), siano esse *chansons*, ormai affrancate dal vincolo delle cosiddette *formes fixes* (*Adieu mes amours*, *Bergerette savoyenne*, *En l'ombre d'un buissonnet*, *Ma bouche rit*, *Mille regretz*, *Petite camusette*), frottole in stile italiano (*El grillo è buon cantore*, *Scaramella va alla guerra*, *In te Domine speravi*), intonazioni di versi virgiliani (*Dulces exuviae*, *Fama malum*) o brani strumentali (*Fortuna d'un gran tempo*, *Vive le roy*, *La Bernardina*). Un cenno a parte merita la bellissima deplorazione per la morte di J. Ockeghem, *Nymphes des bois*, su testo di J. Molinet.

I mottetti

## ■ Nicolas Gombert e Adrien Willaert

Compositore ormai cinquecentesco della quarta generazione dei fiamminghi, **Nicolas Gombert** (? Bruges circa 1500 - ? Tournai 1556) fece parte della cappella privata dell'imperatore Carlo V, al cui seguito viaggiò lungamente in Spagna, Italia, Germania e Austria. Dal 1540 risiedette forse a Tournai, della cui cattedrale fu canonico a partire dal 1534. Ultimo esponente della grande tradizione contrappuntistica fiamminga facente capo a J. des Prés, raggiunse nei suoi lavori (10 messe, circa 160 mottetti, 8 *magnificat* e una sessantina di *chansons*) un **altissimo livello tecnico ed espressivo**, esercitando una durevole influenza sui compositori contemporanei e sulle generazioni posteriori. **Il suo stile è**

Nicolas Gombert

## IL CINQUECENTO

Mentre in diversi ambiti artistico-letterari si imponeva la svolta dello stile classico rispetto al gotico, **per la musica il XVI secolo non fu l'epoca del "rinascimento"**, se non in senso lato, intendendo designare l'effettiva immensità della produzione profana e religiosa, vocale e strumentale di questo secolo, ispirata da un unico entusiasmo. Il passaggio apertosi nel Trecento con l'*ars nova* francese e italiana, attraverso cui il canto era uscito dalle cattedrali romano-gotiche del gregoriano e dell'*ars antiqua*, continuò a lasciar fluire ancora almeno a tutto il primo quarto del XVI secolo, irrobustendola sempre più, la corrente della polifonia vocale. È significativo che la figura forse principale di quest'arte polifonica, Josquin des Prés, fu un genio della sintesi, capace di unificare creativamente il contrappunto franco-fiammingo, la vocalità italiana e la valorizzazione del testo. Fra Trecento e Quattrocento non vi furono dunque rotture, perciò nemmeno una rinascita nel Cinquecento. La fioritura musicale è semmai da anticipare appunto al XIV secolo, allorché maturò l'*ars nova* in Francia e poi in Italia. Per quanto riguarda quella rinnovata attenzione ai valori della classicità greco-romana, così inseguita nelle arti figurative a partire già dal XV secolo, essa fu quasi totalmente assente in ambito musicale sin verso la seconda metà del XVI secolo. **Il moto "umanistico" fu in musica, dunque,**

**assai più tardo.** Mancavano all'ambiente musicale precisamente i documenti su cui celebrare l'antichità, quasi nulla essendo potuto pervenire di essa. E quando, appunto a partire dal 1550 circa, i compositori parlarono del cromatismo dei Greci, della misura "all'antica" e del recitativo come modi favoriti dal teatro classico, ciò fu in ampia misura più "presupposto" che "scoperto". Si veniva così quasi a "inventare" una rinascita della tragedia greca, organizzando una teatralità musicale il cui merito maggiore sarebbe stato quello di preparare l'avvento del melodramma. Caratteristica indubbia del Cinquecento fu, piuttosto, l'introduzione della **stampa musicale a caratteri mobili**, iniziata a Venezia nel 1501 da O. Petrucci, che pubblicò un'antologia di *chansons*: *Harmonice Musices Odhecaton A*, primo libro dell'editoria musicale stampato mediante tre successive impressioni (per il rigo, per le note, per il testo). Contemporaneamente, a Roma e Venezia, A. Antico usava ancora il metodo della xilografia (incidendo su legno l'intera pagina da stampare). La stampa musicale si diffuse nel Cinquecento in Francia, Germania, Paesi Bassi e Inghilterra: **prevalse in breve un sistema a caratteri mobili che, semplificando quello del Petrucci, consentiva un'unica impressione**; ne fece grande uso P. Attaignant, uno dei primi grandi editori europei.

**caratterizzato dall'imitazione continua, con la partecipazione pressoché costante di tutte le voci.** La produzione religiosa, confacente al suo stile rigoroso e conciso, fu di livello assai superiore rispetto a quella profana.

Originario delle Fiandre, **Adrien Willaert** (Bruges circa 1490 - Venezia 1560) giunse in Italia, prima a Ferrara, alla corte del duca Alfonso I d'Este, poi a Milano, cantore presso l'arcivescovo Ippolito II d'Este, e infine a Venezia, maestro di cappella in San Marco dal 1527 fino alla morte. Nei quasi trentacinque anni della sua attività veneziana, affiancò alla sua attività di compositore il ruolo di pedagogo, insegnando per la prima volta in Italia la tecnica fiamminga e raggruppando at-

Adrien Willaert

torno a sé una vera e propria scuola. Nell'ambito sacro scrisse 9 messe e più di 350 mottetti, mostrandosi in questi ultimi un vero maestro, padrone di tutte le tecniche conosciute: oltre all'attaccamento alle tradizioni fiamminghe (*cantus firmus*, costruzioni a canone), esibì apertura alla sensibilità italiana e interesse per tutte le modalità di scrittura polifonica. I *Salmi spezzati* (1550) esaltano il senso della prosodia nel canto dei salmi a 8 voci e la capacità straordinaria di suscitare effetti nella contrapposizione dei due cori. Fra i suoi allievi di maggior prestigio vanno ricordati: **Cyprien de Rore**, suo successore a San Marco, protagonista della prima grande fioritura del madrigale, autore di 5 messe, 87 mottetti, una *Passione secondo S. Giovanni*, 116 madrigali, vari *magnificat*; **G. Zarlino**, anch'egli maestro di cappella a San Marco, a sua volta didatta e compositore, noto soprattutto per i trattati di armonia; **A. Gabrieli** (v. a p. 67).

Gli allievi di Willaert

### ■ Orlando di Lasso

La formazione musicale di **Orlando di Lasso**, propriamente Roland de Lassus (Mons, Hainaut 1530/32 - Monaco 1594), è piuttosto oscura. Non si conoscono, infatti, i nomi dei suoi maestri, ma è certo che conobbe e fu influenzato dai grandi musicisti del suo tempo. Fu fanciullo cantore presso il viceré di Sicilia F. Gonzaga; poi, dopo il 1549, fu a Napoli e quindi maestro di cappella in San Giovanni in Laterano a Roma. Dopo un viaggio in patria, in Inghilterra e in Francia, nel 1557 si stabilì a Monaco, dapprima come tenore della cappella del duca Alberto V di Baviera, poi dal 1562-63 come maestro di cappella. Seguì il duca nei suoi viaggi attraverso l'Europa, venendo a contatto con esperienze musicali diverse e godendo del favore delle grandi corti.

La vita

**La sua vastissima produzione abbraccia quasi tutti i generi musicali dell'epoca**, comprendendo circa 700 mottetti, 58 messe, poco meno di 200 madrigali, 33 villanelle, più di 90 *Lieder* tedeschi, circa 150 *chansons*. Lasso godette del privilegio della stampa fin dalle sue prime raccolte di mottetti, pubblicate ad Anversa nel 1556, e dal *I libro di Madrigali* a 5 voci, edito a Venezia da A. Gardano nel 1555. Vi si ravvisa **una sintesi delle tradizioni fiamminga, francese, italiana e tedesca**, sotto il segno di una personalità creatrice libera ed estrosa. Insieme con G.P. da Palestrina, Lasso è **figura dominante della sua generazione**: delle profonde differenze che lo separano dal musicista italiano si può considerare emblematica, nel campo della musica sacra, l'**importanza preminente che assume in lui, rispetto alla messa, il mottetto**, scritto per due sino a otto voci. In questo ge-

Una figura dominante

La preminenza del mottetto

Il linguaggio  
musicale

nere di composizione, Lasso riesce a dimostrare come la musica possa trarre dal testo l'essenziale della sua sostanza espressiva senza assoggettarvisi. Padroneggiando magistralmente le risorse della scrittura madrigalistica, egli fa risaltare con tutta la finezza della propria arte anche le minime intenzioni descrittive o emotive del testo. Gli effetti di questa maestria sono apprezzabili sia seguendo il profilo armonico cromaticamente impreziosito, sia nei contrasti ritmici e nella melodia dalle linee fantastiche e inconsuete. **Nella sua evoluzione stilistica, il compositore accoglie inizialmente esperienze intense e complesse, con una forte e raffinata caratterizzazione psicologica, per volgersi poi a un linguaggio più rarefatto, caratterizzato da un'essenzialità rigorosa.** Il suo linguaggio contrappuntistico preannuncia, per qualche aspetto, lo stile recitativo della monodia affermatasi nel decennio successivo alla sua morte.

### Forme dell'arte vocale in Italia: il madrigale

Il mecenatismo

La vita musicale italiana è sorretta, lungo tutto il suo itinerario quattro-cinquecentesco, dall'ausilio del **mecenatismo** dovuto a personalità "illuminate", quali i Medici a Firenze, gli Este a Ferrara, gli Sforza a Milano, solo per ricordare i ceppi familiari più noti, mossi da autentico amore per l'arte e dal rispetto degli artisti, concretizzato in sostegni economici, committenze, fondazioni di accademie: il fervore fu intenso e materialmente partecipe. Fu da questo ambiente favorevole che maturò **l'età aurea del madrigale**. Sul piano musicale, questa fioritura ebbe una premessa importante in un'arte vocale polifonica profana fortemente radicata nella tradizione locale, la frottola.

Le umili origini  
della frottola

#### ■ La frottola

Genere vocale di origini umili, ma d'importanza notevole nella musica italiana del XVI secolo, la **frottola**, talora **detta anche barzelletta o strambotto**, era già praticata dalla fine del XV secolo. Era scritta per lo più a 4 voci, in stile accordale, con andamenti melodici e ritmici incisivi e di immediata orecchiabilità. Il tipo di scrittura consentiva sia l'esecuzione a 4 voci (spesso con intervento di strumenti), sia a voce solista (che cantava la parte più acuta) e liuto (che raccoglieva le parti inferiori). Fiorita alla corte di Isabella d'Este a Mantova con M. Cara, B. Tromboncino e M. Pesenti, la frottola si diffuse presso le corti italiane centro-settentrionali.

Nella sua fluida naturalezza e nella semplicità delle sue strut-

ture melodiche, abbandonata ogni pretesa colta o intellettuale, **la frottola fu importante perché dimostrava la possibilità per la poesia di congiungersi anche a una forma semplice, con un ritmo vivo e una sequenza regolare.** Dalla musica colta essa derivò la scrittura polifonica, ma spogliandola di ogni intellettualismo: **sostituì melodie concise al contrappunto imitativo, stabilite su ritmi precisi,** ricavati direttamente dalla lettura del testo poetico; **privilegiò l'aspetto ritmico, mentre conferiva alla voce superiore una netta prevalenza melodica,** che si rendeva ancora più evidente nelle trascrizioni per voce e liuto.

### ■ I percorsi del madrigale

Il madrigale rinascimentale si sviluppa, a cominciare dal 1530 circa, **dall'incontro fra il repertorio italiano della frottola,** di impostazione armonico-accordale, con prevalenza della voce superiore, **e la sensibilità contrappuntistica dei maestri fiamminghi.** La struttura strofica della frottola si trasforma in un organismo musicale aperto, che si modella, momento per momento, sul contenuto sentimentale e immaginativo del testo. Quest'ultimo, a sua volta, abbandona il tono popolare e assume quello più raffinato della lirica illustre, sul modello di Petrarca. Nel Rinascimento, il madrigale **ricerca un rapporto sempre più stretto, penetrante e incisivo fra parola e musica:** se quest'ultima non rinuncia, nei primi esempi (di C. Festa, P. Verdelot, J. Arcadelt), alla ricerca di un'autonoma armonia architettonica, **con A. Willaert, C. de Rore, P. de Monte, Orlando di Lasso essa tende a illustrare le più riposte sfumature del testo attraverso l'uso del cromatismo, del contrappunto, dell'armonia, del timbro.** Mentre L. Marenzio, nelle ultime opere, e C. Gesualdo portano la poetica del madrigale cinquecentesco a una sorta di **lucido delirio manieristico,** C. Monteverdi (v. cap. 5) **avvia la forma verso esiti completamente nuovi,** attraverso l'uso dello stile concertato per voci e strumenti, della monodia e infine, come nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, con l'ausilio della dimensione scenica (quest'ultima sottintesa nell'interessante esperienza del madrigale dialogico, di tono popolare, coltivato da O. Vecchi, G. Croce, A. Banchieri).

Il madrigale toccherà così i più alti vertici estetici della sua storia, ma concluderà anche (intorno alla metà del XVII secolo) l'arco del suo sviluppo. Certe sue caratteristiche (a cominciare dallo strettissimo rapporto fra dimensione verbale e dimensione musicale) passeranno in altre forme e, in particolare, in quella della cantata da camera.

L'incontro fra la frottola e il contrappunto fiammingo

Rapporto fra parola e musica

Gli autori

Vita

### ■ L'apogeo del madrigale: Marenzio

Luca Marenzio (Coccaglio, Brescia circa 1553 - Roma 1599) visse prevalentemente a Roma, dapprima (1572-78) al servizio del cardinale Cristoforo Madruzzo, poi (1578-85) di Luigi d'Este. Nel 1589 partecipò a Firenze alle feste per il matrimonio tra Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena con due intermedî (*La gara fra Muse e Pieridi* e *Il combattimento poetico di Apollo*). Tornato a Roma, nel 1589 fu al servizio degli Orsini e del cardinale Montalto. Nel 1595 passò alle dipendenze del re Sigismondo III di Polonia: tuttavia, non si conoscono con sicurezza notizie del suo soggiorno in quel paese. Nel 1598 Marenzio era a Venezia, l'anno dopo a Roma (probabilmente come musicista della cappella papale), dove morì. La fama di Marenzio è essenzialmente legata alla sua produzione madrigalistica, che rappresenta un momento culminante della fase più matura e raffinata del madrigale. In essa l'impiego magistrale della più ricca e complessa scrittura contrappuntistica cinquecentesca è posto al servizio di un'attenta ricerca espressiva, di un'invenzione estremamente varia e sciolta, sostanzialmente mantenuta all'interno di un'ispirazione legata agli equilibri rinascimentali: in tal senso Marenzio si differenzia dagli altri maggiori madrigalisti della sua età ed è estraneo alle febbrili ricerche di C. Gesualdo di Venosa (e alle sue più intense sperimentazioni cromatiche) e all'interesse di C. Monteverdi per il nuovo linguaggio monodico. Accanto ai 419 madrigali (raccolti in un libro a 4 voci, 9 libri a 5 voci, 6 libri a 6 voci e altri volumi), vanno ricordate le raffinate villanelle (118 in 5 libri), che come i madrigali ebbero larga diffusione anche fuori d'Italia, e la produzione sacra, quantitativamente più scarsa (e in parte perduta), ma non poco rilevante (se ne conoscono 77 mottetti).

Equilibri  
rinascimentali

### ■ Espressionismo e declamazione: Gesualdo

Carlo Gesualdo, principe di Venosa (Napoli circa 1560-1613) e nipote per parte di madre di Carlo Borromeo, si rese celebre per due episodi: l'uccisione della giovane moglie Maria d'Avalos, colta in flagrante adulterio con l'amante Fabrizio Carafa (1590), e il secondo matrimonio con Eleonora d'Este, nipote del duca Alfonso II (1594). Formatosi alla scuola di qualche maestro napoletano che frequentava la casa del padre (forse P. Nenna, G. L. Primavera o G. de Macque), con il trasferimento alla corte di Ferrara Gesualdo varcò la soglia dell'accademia musicale più aristocratica ed esclusiva del Rinascimento, dove operavano T. Tasso, G. B. Guarini, L. Luzaschi e G. de Wert. Compositore estroso e personalissimo,

Vita e opere

scrisse 6 libri di madrigali a 5 voci (i primi quattro pubblicati a Ferrara tra il 1594 e il 1596, gli ultimi due a Gesualdo, vicino a Napoli, nel 1611), 2 libri di mottetti e uno di responsori, più alcuni madrigali a 6 voci, pubblicati nel 1626 da M. Efrem, e le canzonette a 5 voci che Nenna incluse nel suo *Ottavo Libro di Madrigali* (1628).

Ciò che caratterizza i madrigali di Gesualdo è un **atteggiamento espressionistico, che si manifesta attraverso la continua alternanza di ombre e luci, di contorcimenti cromatici, di salti melodici dissonanti e di successioni accordali audaci e imprevedibili**, ai quali il compositore affida il compito di svelare l'ineffabilità del dolore, della speranza o della gioia. In ogni caso, il risultato fonico resta sorprendente, sottolineato com'è da uno stile vocale declamatorio che si discosta tanto dall'esperienza precedente di L. Marenzio, quanto dal suo contemporaneo C. Monteverdi.

L'atteggiamento espressionistico

## La musica vocale religiosa: Palestrina

**Giovanni Pierluigi da Palestrina** (Palestrina Roma circa 1525 - Roma 1594) fu fanciullo cantore in Santa Maria Maggiore a Roma; nel 1544 divenne organista e maestro di canto nel duomo di Palestrina. Quando Giovanni Maria del Monte, vescovo di Palestrina, divenne papa Giulio III, fu chiamato a Roma come maestro della Cappella Giulia (1551), quindi (1555) cantore alla Cappella Sistina, ma nello stesso anno fu costretto da Paolo IV ad abbandonare il posto perché sposato. Divenne quindi maestro di cappella in San Giovanni in Laterano (1555-60) e in Santa Maria Maggiore (1561-66). Dopo un periodo al servizio del Collegio Romano e del cardinale Ippolito d'Este, nel 1571 tornò a dirigere la Cappella Giulia, dove rimase fino alla morte. Negli ultimi anni si dedicò anche alla pubblicazione delle proprie opere (continuata dal figlio Iginio) e la sua fama crebbe oltre i confini nazionali estendendosi a tutta l'Europa musicale del tempo. La produzione sacra comprende 104 messe (altre sono di dubbia o falsa attribuzione), oltre 300 mottetti e numerose altre musiche liturgiche (79 inni, 35 *magnificat*, lamentazioni, litanie, 68 offertori, *Stabat Mater*). Molto più esigua la produzione profana: 140 madrigali, in parte di ispirazione religiosa (nel 1581 e nel 1594 pubblicò 2 libri di madrigali spirituali, il secondo dei quali porta il titolo di *Priego alla Vergine*).

Vita

La fama in Europa

La produzione

### ■ Lo stile palestriniano

Momento centrale e culminante dell'opera di Palestrina sono concordemente considerate le messe, in cui rara è

Le messe

l'applicazione delle tecniche più tipiche della polifonia fiamminga, il *cantus firmus* e il canone; molto più frequente è, invece, l'uso della parodia e della parafrasi. Padroneggiando con assoluta maestria il linguaggio polifonico al culmine della fioritura cinquecentesca, Palestrina lo piega a una **visione costantemente rivolta a ideali di equilibrio, di euritmia e di trasparenza, dove i valori espressivi sono accolti e proposti sempre con sorvegliata misura.**

Le esigenze poste  
dal concilio di Trento

Rispetto alla tradizione franco-fiamminga, la scrittura acquista una levigatezza e una trasparenza che, mentre valorizzano le qualità e gli equilibri timbrico-fonici del complesso vocale a cui sono destinate, puntano a una semplificazione che favorisca la chiarezza e il rilievo della declamazione del testo. In tal senso Palestrina si mosse soprattutto dal 1560, facendosi interprete delle esigenze poste dai risultati del concilio di Trento sul rapporto musica-testo nelle composizioni sacre (è leggenda che la celebre *Missa Papae Marcelli* avrebbe salvato presso i padri conciliari le sorti della musica sacra). Ma in questo processo, la qualità della scrittura polifonica non è per nulla sminuita e si stabilisce un sapiente equilibrio tra dimensione orizzontale e verticale del discorso.

Lo "stile antico"

Mentre nella musica di un altro grande contemporaneo di Palestrina, O. di Lasso (personalità che a lui può, per molti aspetti, essere contrapposta), la ricerca espressiva è compiuta con effetti inconsueti e in senso drammatico e soggettivo, **il trattamento della consonanza e della dissonanza in Palestrina (e nell'insieme i caratteri della melodia e la condotta delle parti) si mantiene in un ambito di controllata misura, dove il gioco delle tensioni è calibrato con compiuto rigore.** Per tali caratteristiche la concezione palestriniana della musica sacra assurse a un carattere che i posteri ritennero esemplare: con il nome di **"stile antico"**, lo stile palestriniano rimase modello per lo studio del contrappunto e nell'Ottocento fu considerato dal movimento ceciliano come la "musica sacra" per eccellenza.

Anche la produzione profana (i madrigali) si attiene a una concezione in parte analoga, evitando, come quella sacra, le ricerche più inquiete e avanzate che altri compositori compivano nel secondo Cinquecento.

## La musica veneziana: i Gabrieli

La Cappella  
di San Marco

A Venezia, a partire dal XIV secolo, è documentata l'attività della Cappella di San Marco, con l'assunzione di organisti e la creazione di una scuola di canto. Il Cinquecento fu il secolo della grande affermazione di Venezia, che attrasse pres-



so di sé importanti artisti e vide la presenza di celebri editori musicali (Petrucci, Scotto, Giordano). Fra i musicisti attivi a Venezia in quel periodo vi furono i fiamminghi A. Willaert, maestro della cappella ducale dal 1527 al 1562, e P. Verdelot; fra i musicisti più eminenti vanno senz'altro ricordati i veneziani Gabrieli.

### ■ Andrea Gabrieli

Le notizie sulla prima parte della vita di **Andrea Gabrieli**, organista e compositore (Venezia circa 1510 o circa 1533-1585), sono incerte e contraddittorie. Con ogni probabilità fu allievo di A. Willaert e sicuramente nel 1564 succedette ad Annibale Padovano al secondo organo in San Marco e nel 1585 a C. Merulo all'organo principale, assumendo l'incarico che il nipote Giovanni, reale vincitore del concorso, gli aveva ceduto per deferenza. La fama di Gabrieli fu grandissima in tutta Europa, accresciuta anche dalle sue relazioni internazionali e dalla diffusione delle sue opere a stampa (6 messe, oltre 130 mottetti, circa 170 madrigali, circa 70 composizioni strumentali e altro). Vennero a Venezia, per studiare con lui, musicisti tedeschi e olandesi, fra i quali H. L. Hassler e G. Aichinger, e forse anche J. P. Sweelinck, oltre a numerosi italiani.

**Andrea Gabrieli è considerato il fondatore della scuola poliorale veneziana, così chiamata perché fece ampio uso di cori divisi con funzione dialogica.** Tale tecnica, già in parte adottata da Willaert, fu da Gabrieli ampiamente rielaborata, con frequente uso di voci soliste e con strumenti (archi, ottoni) in rinforzo dei due organi accompagnati. I grandi lavori poliorali (a "cori spezzati") sono contenuti nella raccolta pubblicata nel 1587 (*Concerti*), che comprende lavori analoghi del nipote Giovanni. Nello stile poliorale Gabrieli scrisse anche molte composizioni profane e tra queste la ***Battaglia per sonar d'istrumenti a fiato*** (di cui resta un'elaborazione postuma del 1587, trascritta di *La guerre* di C. Janequin) è giustamente famosa. **Minore importanza rispetto alla musica vocale ha quella strumentale** e la sua tecnica virtuosistica costituì uno dei presupposti per le esperienze di G. Frescobaldi. A. Gabrieli pubblicò un libro di messe a 6 voci (1572), 2 di mottetti a 5 (1565) e a 4 voci (1576), uno di *Psalmi Davidici* a 6 voci (1583), 7 libri di madrigali a 3-6 voci, 6 libri di composizioni per strumenti a tastiera e numerose altre pagine vocali, sacre e profane, in antologie dell'epoca. Postuma è la raccolta dei *Chori in musica... sopra li chori della tragedia di Edippo Tiranno* (1588), tradotti da O. Giustiniani ed eseguiti in occasione dell'inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza di A. Palladio (1585).

Vita

La scuola poliorale veneziana

La musica strumentale

## LA RIFORMA: ASPETTI STORICO-MUSICALI

La vicenda musicale del Cinquecento è strettamente congiunta alle vicende storiche (ecclesiastiche e socio-politiche) nelle quali si svolge la Riforma, con la sua messa in questione della teologia cattolica, dei riti, delle pratiche liturgiche, dei dogmi e della musica sacra. Una delle caratteristiche principali che contraddistinguono la Riforma in musica è senz'altro la partecipazione vocale attiva dei fedeli al culto. L'introduzione della stampa aveva largamente favorito la diffusione delle nuove idee e la stampa musicale a caratteri mobili (dalla fine del XV secolo) contribuì, a partire dal 1524 per la Germania e dal 1539 per l'Alsazia, a diffondere raccolte di corali tedeschi e di salteri ugonotti. L'insegnamento della musica, vivamente incoraggiato dall'iniziativa di Lutero e Melantone nelle scuole latine e tedesche, e nei collegi e accademie calvinisti, svolgerà un importante servizio alla causa riformatrice. In Germania e in Inghilterra, in Fran-

cia e Svizzera, i riformatori, a lato delle questioni di ordine dogmatico e teologico, si diedero da fare, collaborando con poeti e musicisti, per risolvere vari problemi prima di poter dotare la nuova Chiesa del suo repertorio musicale, adattato al canto di un'assemblea abituata ad ascoltare il canto gregoriano eseguito da una *schola*, senza necessariamente comprendere i testi latini. Schematizzando, questi problemi che la musica protestante dovette affrontare possono essere ricondotti principalmente a: la ricerca di una lingua idonea, che si tradusse nella tendenza all'utilizzo della lingua volgare; la ricerca del pubblico, da intendere come richiesta, problematica per il profilo sia psicologico sia sociologico, di un coinvolgimento e di una partecipazione di tutti; la ricerca di melodie esteticamente funzionali ai principi della Riforma e nello stesso tempo radicate in un canto popolare, che i fedeli potessero vivere intensamente.

### ■ Giovanni Gabrieli

**Giovanni Gabrieli** (Venezia circa 1554/57-1612), nipote e allievo di Andrea, gli succedette nel 1586 come primo organista in San Marco, conservando l'incarico fino alla morte. Non si hanno maggiori dettagli sulla sua vita, se non la testimonianza, peraltro discutibile, che lo vorrebbe a Monaco fra il 1575 e il 1579. Fu conosciuto in tutta Europa e, come il celebre zio, accolse alla sua scuola musicisti poi divenuti famosi (fra tutti, H. Schütz). Tenne inoltre contatti con H.L. Hassler, mentre non conobbe personalmente M. Praetorius il quale, illustrando ampiamente la sua musica nel *Syntagma musicum*, diede un contributo determinante all'instaurazione del mito dei Gabrieli in Europa.

Giovanni si mosse lungo le direttrici stilistiche individuate dallo zio, del quale fu però **innovatore più profondo**, soprattutto nel campo **della musica strumentale pura**, di cui è considerato il creatore. Egli **estese a essa i principi della policoralità, della sovrapposizione e alternanza di cori e voci singole**, perseguendo un possente e solenne gioco di contrasti da sviluppare, oltre che un sapiente dosaggio delle sonorità, con arditi procedimenti di sequenza, progressione e sovrapposizione. Nelle sue canzoni da sonar (fu il

Il creatore  
della musica  
strumentale pura

primo a usare sistematicamente il termine sonata) utilizzò un numero di voci variabile da 6 a 20: celebre, fra tutte, è la **Sonata pian e forte a 8** (1597). Minore importanza hanno le composizioni per organo, mentre nella produzione vocale, sacra e profana, egli dimostrò una **tecnica** ancora **superiore** a quella di Andrea **nel trattamento della coralità, integrata con ricchi cori di strumenti** (in particolare ottoni) con funzione concertante. Fra le sue raccolte emergono le due *Sacrae Symphoniae* (1597 e 1615) contenenti rispettivamente 44 e 32 composizioni.

La musica vocale

## La musica nazionale germanica

Fenomeno caratterizzante la musica nazionale germanica è il **Lied**. Canto monodico presso i *Minnesänger*, aveva alle sue spalle un repertorio di melodie popolari anche di carattere sacro, che sarebbero sfociate, fra l'altro, nel corale luterano. Appartiene alla storia del *Lied*, che conosce varie fasi, l'affermazione quattro-cinquecentesca della scuola poetico-musicale del **Meistersang** ("canto dei Maestri"), sorta già alla fine del Trecento. L'attività dei *Meistersinger*, organizzata in corporazioni cittadine, era regolata da un minuzioso cerimoniale e da un complesso di rigide norme (raccolte nella cosiddetta *Tabulatur*), che codificavano nei minimi particolari la composizione dei testi e delle melodie.

Il "Meistersang"

**Hans Sachs** (1494-1576), compositore di più di 6000 *Lieder*, rimane tra i più celebri *Meistersinger*, grazie anche al ritratto con cui lo immortalò R. Wagner nei *Maestri cantori di Norimberga*.

Hans Sachs

Nella seconda metà del Quattrocento si formò il genere del **Lied polifonico**, che pervenne alla massima fioritura nel Cinquecento (grazie anche alla diffusione operata dalla stampa musicale) come forma prediletta dalla cultura borghese ormai in fase di affermazione. A tale forma si ispirarono anche molte elaborazioni polifoniche cinquecentesche del corale luterano. Tra i primi polifonisti tedeschi si citano, nel XV secolo, **Adam von Fulda** e **H. Finck**, legati a modelli fiamminghi. Di grande importanza fu l'attività dell'austriaco **P. Hofhaimer**, organista di Massimiliano I, e del fiammingo **H. Isaac**; emersero poi le figure di **T. Stoltzer** e, soprattutto, dello svizzero **L. Senfl**.

Il "Lied" polifonico

Nel Cinquecento la **Riforma protestante determinò la nascita del repertorio dei corali** e pose le basi per **forme liturgiche musicali autonomamente tedesche**, permanendo tuttavia l'influsso di musicisti di scuola fiamminga: nella seconda metà del secolo la figura dominante fu quella di **Or-**

La Riforma e la nascita dei corali

L'influenza italiana

**lando di Lasso**, in servizio presso la corte di Monaco. Anche attraverso di lui si affermò una crescente influenza dello stile italiano e si diffusero il madrigale, la canzonetta, la villanella e uno stile polifonico più aperto al cromatismo, all'omoritmia (in una composizione polifonica, le parti pur melodicamente diverse, sono costituite con note che hanno valori parallelamente uguali) e più incline a una preminenza melodica della voce superiore. In questo periodo i musicisti più significativi furono **L. Lechner** e **H. L. Hassler**. Quest'ultimo, come poi **M. Praetorius**, **J. Eccard**, **Jacobus Gallus** e altri, contribuì anche alla diffusione in Germania dello stile policorale veneziano.

## La musica nazionale francese

L'evoluzione della "chanson"

Le vicende della musica francese di quest'epoca sono in buona parte difficilmente separabili dai profili della scuola borgognona-franco-fiamminga: tuttavia, non va trascurata la novità della **chanson** francese, la cui creazione viene attribuita a **G. Binchois**, un nuovo genere di canzone polifonica che tenne conto anche delle acquisizioni di **F. Landini** in Italia e di **J. Dunstable** in Inghilterra. Nel XVI secolo, nel crescente splendore della corte parigina, operarono **Claudin de Sermisy** e soprattutto **C. Janequin**, massimi esponenti di un nuovo genere di **chanson**, la **chanson parisienne**, che godette fama universale (anche grazie al contemporaneo diffondersi della stampa musicale), fu largamente imitata e solo alla fine del XVI secolo fu soppiantata dal nuovo gusto per le danze e le arie omofone: **vaudeville** (da cui nacque poi l'**air de cour**), **bergerette**, **chansonnette**.

Liutisti e organisti

Con il diffondersi delle nuove danze, venne costituendosi un notevolissimo repertorio di musiche liutistiche, soprattutto sullo schema dell'**air de cour**, mentre crebbe rapidamente anche una **rigogliosa corrente di organisti** (**J. Tite-louze** e **G. Costeley**), sulla quale si innestò, nel XVII secolo, la grande tradizione classica francese per strumenti a tastiera. È infine da segnalare l'**esordio del balletto rappresentativo**, che avvenne con il **Ballet comique de la Royné**, realizzato nel 1581 dall'impresario, coreografo e compositore di origine italiana **B. Baltazarini**.

Il balletto rappresentativo

## La musica nazionale inglese

John Dunstable

La notevole fioritura polifonica dei secoli XII-XIII venne coronata in pieno Rinascimento dall'opera di **John Dunstable** (circa 1380 - Londra 1453), che operò prevalentemente al-

l'estero e fu studiato e assimilato dai franco-fiamminghi G. Dufay e G. Binchois. Dunstable **operò una fusione** della scrittura **dell'*ars nova* francese** (con la sua complessità contrappuntistica e le sue sottigliezze ritmiche) **e del discanto inglese**, cioè di procedimenti consonanti basati su accordi perfetti. Della sua produzione restano circa 60 composizioni, tra cui 2 messe, 14 sezioni di messa, 28 mottetti e 5 *chansons* (fra cui la famosa *O Rosa bella*). Suoi degni seguaci furono **L. Power**, **R. Fayrfax**, autore di musica sacra (su testo latino) e anche di agili pezzi profani (su testo inglese o francese), e **J. Taverner**.

Ad autori come **C. Tye**, **T. Tallis** e **R. White** si deve l'**individuazione delle forme musicali diventate caratteristiche della liturgia riformata inglese** (*anthem*, *service* ecc.).

Liturgia riformata inglese

Con l'avvento della regina Elisabetta I, iniziò anche in campo musicale un periodo di grande splendore e originalità. **La musica fu incoraggiata a corte** dalla stessa sovrana, che favorì i contatti soprattutto con le contemporanee scuole italiane, sulle cui soluzioni si basò in buona parte la grande **fioritura del madrigale inglese**: prima l'*ayre* (affine alla canzonetta e alla frottola italiana) poi il *catch* e il *glee*.

L'età elisabettiana

### ■ William Byrd

**William Byrd** (? 1543 - Standon Massey, Essex 1623) fu organista presso la cattedrale di Lincoln e la Chapel Royal di Elisabetta I d'Inghilterra e nel 1575 ottenne, insieme con T. Tallis, il monopolio della stampa musicale in Inghilterra per un periodo di 21 anni. Senza dubbio il massimo compositore inglese del tardo Cinquecento e del primo Seicento, Byrd non ebbe rivali nel campo della musica sacra. In uno stile più **vicino alla tradizione fiamminga** che a quella italiana, appaiono concepiti i 3 libri di *Cantiones sacrae* (1575, 1589 e 1591; il primo contiene anche composizioni di Tallis), i 2 di *Gradualia* (1605 e 1607) e le 3 messe, risalenti con ogni probabilità al periodo 1592-95 e caratterizzate da un tessuto polifonico ricco e consistente.

L'influenza della tradizione fiamminga

**Lo stile di Byrd fu caratterizzato da una scrittura limpida e flessibile, da una volontà di comunicazione concisa e sobria.** La costante adesione alla fede cattolica non impedì a Byrd di comporre musiche per il rito anglicano, come il *Great Service* (tra le sue opere migliori), lo *Short Service*, una dozzina di *full anthems*, *5 verse anthems* e altro ancora. Fra le raccolte profane si segnalano i volumi *Psalmes, sonets, & songs of sadness and pietie* (1588; comprende composizioni su testi religiosi e morali non destinate all'uso liturgico) e *Songs of sundrie natures* (1589). Grande interesse

Lo stile

riveste anche la produzione strumentale, comprendente fantasie, variazioni, musiche di danza, brani descrittivi per virginale e alcuni pezzi per *consort* di viole.

## La musica nazionale spagnola

Dopo le testimonianze polifoniche dei secoli XIII-XIV, trasmesse dal *Códice de Las Huelgas*, non si conoscono composizioni spagnole della prima metà del XV secolo: **nella seconda metà, invece, si pongono le premesse della grande fioritura della musica rinascimentale**, con la produzione di pagine sacre, *villancicos* e *romances* dovuta a Juan del Encina (1468-1529) e a numerosi altri compositori presenti nel celebre *Cancionero de Palacio* in altri *cancioneros*. Le personalità dominanti del Cinquecento sono **Cristóbal de Morales** (circa 1500-1553), **Tomás Luis de Victoria** e **Francisco Guerrero** (1528-1599), che vanno annoverati fra i protagonisti della musica vocale sacra europea di quel secolo. Grande rilievo assume anche la musica per organo, con **António de Cabezón** (1528-1566) e la ricca fioritura di opere per *vibuela*, con **Luis Milán** (circa 1500 - dopo il 1561), **Luis de Narváez** (circa 1500 - dopo il 1555), **Alonso de Mudarra** (circa 1508 - 1580) e numerosi altri.

### ■ Tomás Luis de Victoria

Trasferitosi a Roma nel 1565 e allievo del Collegio Germanico, **Tomás Luis de Victoria** (Ávila circa 1550 - Madrid 1611) studiò forse anche con G.P. da Palestrina; nel 1569 fu nominato maestro di cappella di Santa Maria di Monserrato, dal 1573 al 1578 presso il seminario romano e la chiesa di Sant'Apollinare. Sacerdote dal 1575, nel 1579 entrò al servizio dell'imperatrice Maria. Dal 1596 al 1607 fu cappellano nel monastero madrileno delle Descalzas Reales. Autore di una **produzione interamente dedicata al repertorio sacro** (20 messe, 50 mottetti, 34 inni), diede il meglio di sé nell'*Officium Hebdomadae Sanctae*, per 4-8 voci (1585), e nell'*Officium Defunctorum* per 6 voci (1605). **A un grande rigore formale unisce una forte tensione espressiva, che ne fanno il più grande polifonista spagnolo del Cinquecento.**

La musica  
vocale sacra

Il vertice  
del polifonismo  
spagnolo

## PER UN APPROFONDIMENTO

**Bibliografia**

- M. Mila, *Guillaume Dufay*, Einaudi, Torino 1997.

**Discografia**

- Josquin, *Missa pange lingua/Missa La sol fa re mi*, Gimell Cdgim 009.
- J. Desprez, *Chansons*, The Hilliard Ensemble, Emi 749209.
- Orlando di Lasso, *Mariengesänge*, Thorfon CTH 2130.
- L. Marenzio, *Madrigali*, Harmonia Mundi Hma 1901065.
- G. Gesualdo, *Sesto Libro di Madrigali*, Quintetto Vocale Italiano, Rivo Alto Cra 8912.
- Palestrina, *Missa Papae Marcelli*, Gimell Cdgim 339.
- Palestrina, *Messe*, G. Guest, Decca 433 678.
- *Italian Renaissance Wind Music*, Archiv 445 883-2.
- De Victoria, *Cantica Beatae Virginis*, Savall, Astrée 8767.
- *The Spirit of the Renaissance*, cpo 999 294-2.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

**LA SCUOLA FIAMMINGA**

Comprendente sei generazioni successive di autori, la scuola fiamminga è il movimento musicale predominante nell'epoca umanistico-rinascimentale. Caratteristica comune è lo sfruttamento delle più complesse tecniche contrappuntistiche. Fra i suoi autori di rilievo internazionale, e di sicura influenza sulle generazioni successive di musicisti, sono da ricordare: G. Dufay, J. Ockeghem, J. des Prés, N. Gombert, A. Wil-laert, Orlando di Lasso.

**IL CINQUECENTO**

Non fu, come invece accadde per le arti figurative e letterarie, il secolo della "rinascita" dell'arte classica, ma l'età del pieno sviluppo della polifonia introdotta dall'*ars nova* già nel Trecento. Importanza decisiva ebbero, invece, l'introduzione della stampa a caratteri mobili e la Riforma.

*In Italia*

La musica italiana del Cinquecento è segnata particolarmente dalla fioritura e dall'apogeo dell'arte madrigalistica. Il madrigale si sviluppa precisamente dall'incontro tra il repertorio tipicamente italiano della frottola, di impostazione armonico-accordale con prevalenza della voce superiore, e la sensibilità contrappuntistica dei maestri fiamminghi. Vertice assoluto del madrigale sono le opere di Luca Marenzio e Carlo Gesualdo. Enorme importanza, anche per le numerose schiere di allievi che ebbero da ogni nazione, spetta poi alla scuola romana di Palestrina e ai veneziani Gabrieli.

*In Germania*

La Riforma determinò la nascita del repertorio dei corali e pose le basi per forme liturgiche musicali autonomamente tedesche.

*In Inghilterra*

Incoraggiata dalla regina, la musica nazionale inglese conobbe il madrigale e una produzione a carattere spiccatamente religioso, in particolare con W. Byrd.

*In Spagna*

Anche la musica spagnola fu principalmente musica sacra: si ricorda soprattutto Tomás Luis de Victoria.

# 5 Musica e drammaturgia nel Seicento

---

Il Seicento è l'epoca nella quale in Europa **si afferma il barocco**. Se con "barocco" si designa, come avviene correntemente, un periodo che abbraccia un secolo e mezzo (circa 1600-1750) ricco di manifestazioni musicali disparatissime, risulta difficile definirne una rappresentazione stilistica unitaria. D'altra parte, una larga corrente della musicologia reputa che il termine **barocco** possieda una suggestione irrinunciabile come indicazione di stile per un **periodo in cui il rinnovamento del linguaggio musicale** presenta un innegabile parallelismo con quello del linguaggio figurativo. In ogni caso, quest'epoca della storia della musica è contrassegnata centralmente dall'**avvento del basso continuo**, certo uno dei dati più appariscenti della trasformazione del linguaggio rinascimentale che si compie intorno al 1600. Con l'**assunzione da parte della musica strumentale delle forme di danza**, anche il fluido e scorrevole ritmo rinascimentale si trasforma, razionalizzandosi. Gli strumenti stessi diminuiscono vistosamente di numero e si perfezionano in funzione della ricerca di un nuovo ideale sonoro. Parallelamente alla musica strumentale, che trova a Venezia uno dei centri di maggiore sviluppo, **si affermano in campo vocale i generi dell'oratorio, della cantata e del melodramma**: in quest'ultimo, lo sfarzo scenico, il gusto per l'ornamentazione e il virtuosismo rimandano ad altrettanti atteggiamenti emblematici del gusto barocco.

## Un nuovo ideale musicale, un nuovo linguaggio

Nel passaggio dall'arte musicale rinascimentale all'arte barocca compaiono elementi di novità che, evidentemente, implicano non soltanto interruzione, ma anche evoluzione e continuità. In questo senso, per esempio, le istanze espressive di rappresentazione che fioriranno nella pienezza del melodramma secentesco trovano una netta anticipazione negli sviluppi della *musica reservata*.

### ■ Dalla "musica reservata" al figuralismo

La Camerata de' Bardi

Fu il gruppo di musicisti e letterati radunati, fra il 1573 e il 1587 circa, a Firenze intorno al conte G. Bardi del Vernio – perciò detto la Camerata Fiorentina o Camerata de' Bardi – a getta-



re le basi teoriche per la nascita del melodramma: fra questi, **Vincenzo Galilei**, Giulio Caccini, Ottavio Rinuccini, Piero Strozzi. Essi dichiaravano di **rifarsi al modello della musica greca, proclamando la superiorità razionale della monodia sul contrappunto, ricercando uno stretto rapporto musica-parola, dove la musica doveva esprimere in forma chiara e in rispettosa subordinazione gli “affetti” del testo.** In tal modo, la Camerata Fiorentina veniva ad accogliere e a far maturare l'eredità di quella *musica reservata* che aveva definito **le proprietà formali ed estetiche più complesse della composizione polifonica rinascimentale, in funzione di un raffinato manierismo.** Ne erano state caratteristiche lo studio delle forme antiche, una maggiore aderenza al testo letterario, un'attenzione particolare al risultato armonico delle combinazioni contrappuntistiche, che avevano connotato la *musica reservata* quale tecnica d'avanguardia, collegata all'espressione figurata dei testi. **Il figuralismo** era stato praticato in realtà già dal Medioevo, ma in modo spontaneo e individuale e durante la seconda metà del XVI secolo attraverso il manierismo della *musica reservata* entrò nella prassi consueta del madrigale, del mottetto e della canzone; a partire dal Seicento, fu oggetto di una teorizzazione e di una classificazione più precise. Come esistevano “figure” retoriche destinate a ornare il linguaggio verbale e a suscitare affetti e passioni, analogamente doveva esistere un **repertorio di figure musicali specifiche, ordinate appunto secondo una precisa “teoria delle figure” (*Figurenlehre*), utili a provocare e suscitare emozioni.** Spingendo eccessivamente l'analogia tra figure del discorso e figure della musica, si cadde però talora in una retorizzazione del linguaggio musicale priva di contenuti espressivi.

Il modello  
della musica greca

L'eredità della  
“musica reservata”

Il figuralismo  
e la “teoria  
delle figure”

### ■ La “teoria degli affetti”

Un'altra teoria sviluppata in età barocca, parallela e connessa al figuralismo musicale, fu la **“teoria degli affetti” (*Affektenlehre*)**, inerente il rapporto tra la musica, i sentimenti e gli effetti prodotti sull'animo umano. Nell'età di transizione fra Rinascimento e barocco nacque, infatti, **un nuovo rapporto tra musica e poesia, in cui la musica venne vista come strumento d'intensificazione delle passioni.** Prendendo come punto di partenza le teorie formulate nella seconda metà del Cinquecento da G. Zarlino, nel suo saggio *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, del 1650, il gesuita **Athanasius Kircher** (1602-1680) pose le basi della teoria degli affetti: egli **delineò una relazione fra stato d'animo e la corrispondente armonia musicale, at-**

A. Kircher

J. Mattheson

tribueno ad alcune “figure” musicali la capacità di esercitare effetti psicologici. Durante tutto il Seicento, sino all’illuminismo e alle soglie del romanticismo, la teoria degli affetti verrà a occupare un posto di primo piano nelle discussioni musicali e filosofiche.

Avison e Burney

Nel corso del Settecento, **Johan Mattheson** (1681-1764) applicherà la teoria degli affetti anche alla musica strumentale (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713) e **fisserà la corrispondenza tra la figura musicale e l'affetto** da essa provocato **secondo rigidi schemi**. Da qui sorse la polemica sulla musica di J.S. Bach, la quale veniva vista da Mattheson, ma anche da J.J. Quantz e da L. Mozart, come incapace di suscitare alcun affetto, in contrapposizione allo stile galante della musica contemporanea. Anche il teorico inglese **C. Avison** ritenne che la musica fosse uno dei mezzi più adatti a suscitare passioni, ma proprio con le sue teorie, e successivamente con quelle di **C. Burney**, **la teoria degli affetti si staccò dai presupposti razionalistici che l'avevano ispirata per avvicinarsi a una concezione più sentimentalistica**.

### ■ La scrittura e l'estetica barocca

Lo sviluppo dell'armonia e la definizione della tonalità

In epoca barocca la scrittura rigorosamente polifonica, in cui tutte le voci erano sullo stesso piano di importanza, si semplifica e si polarizza verso le voci estreme: **si afferma la monodia accompagnata e l'incontro delle parti in senso verticale determina lo sviluppo dell'armonia, che si libera dalla modalità e definisce la tonalità**. La concezione del discorso in senso orizzontale viene dunque meno, oppure (come in J.S. Bach) la scrittura contrappuntistica si concilia con quella armonica.

Dinamismo espressivo

L'adesione della musica al mondo degli “affetti” è uno dei fini della poetica barocca: lo statico equilibrio rinascimentale cede il posto a un **vibrante dinamismo espressivo**, che può manifestarsi nell'intensità sfarzosa del colorismo della scuola veneziana, come nella linearità delle composizioni monodiche. **La ricerca della tensione, del contrasto, del “chiaroscuro” si afferma anche nella musica strumentale**, che nasce e si sviluppa in età barocca con il **concerto grosso e solistico**, con la **sonata** e con le **composizioni per organo e clavicembalo**.

### Il barocco musicale: elementi caratteristici

Con le grandi forme drammatiche dell'opera, dell'oratorio, del mottetto e della cantata, l'estetica musicale barocca giunse a piena fioritura. Il **genere barocco per eccellenza** può

essere riconosciuto **nell'opera**, sia per i temi che vi sono trattati, sia per il clima complessivo della loro messa in scena e la febbrile ricchezza di mezzi espressivi a cui si fa ricorso. Ma di altrettanto fervore si accende l'oratorio, chiamato a corrispondere alle esigenze liturgiche e devozionali della Chiesa della Controriforma.

In Italia risulta difficile separare musica sacra e musica profana, tenuto conto dell'afflato metafisico, dell'ardore e dell'ampiezza delle passioni, sia che si rivolgano al martirio e all'estasi, sia che sprofondino nelle sofferenze dei "combattimenti amorosi". In ogni caso, le due novità rivoluzionarie della musica del XVII secolo sono costituite indubbiamente dal **basso continuo** e dal **recitativo**, che sconvolsero radicalmente il linguaggio musicale.

L'opera  
genere barocco  
per eccellenza

### ■ L'avvento del basso continuo

Il **basso continuo**, o semplicemente continuo, costituisce spiccatamente il contrassegno del barocco musicale: è definibile come il **sostegno armonico-strumentale che accompagna le parti superiori della composizione dal principio alla fine** (e perciò è detto continuo). Prima del suo avvento, la parte grave (basso, o *tenor*) di una polifonia era una parte vocale fra le altre e non esigeva trattamenti particolari: riprendeva i temi secondo il principio dell'imitazione, vocalizzava e distribuiva i suoi interventi secondo l'intenzione di equilibrare il contrappunto.

Definizione  
del basso continuo

Instauratosi alla fine del XVI secolo con l'affermarsi di una sensibilità armonica del fatto musicale, il basso continuo fu uno degli elementi fondamentali della scrittura musicale fin verso la metà del XVIII secolo: **veniva improvvisato al clavicembalo o all'organo, spesso unito a uno strumento ad arco (viola da gamba o violoncello), che suonava soltanto la linea fondamentale del basso**. Era caratterizzato dalla presenza di numeri indicanti le armonie richieste (**basso cifrato**), ma non si limitava, soprattutto nella sua fase più matura, alla sola realizzazione degli accordi, poiché implicava scambi e giochi contrappuntistici con le altre parti. I primissimi esempi di basso continuo non erano numerati; le prime scarse indicazioni numeriche apparvero nelle opere secentesche di J. Peri e G. Caccini.

Il basso cifrato

Sulla realizzazione del basso continuo esiste una copiosa letteratura dei teorici dell'epoca, spiegabile con le sue considerevoli ripercussioni sulla scrittura musicale: rappresentava un modo spaziale innovativo, tipicamente barocco, di concepire la musica. A partire dal 1750 circa, la nozione di basso continuo cederà il passo a quella, più precisa, di "ac-

compagnamento”, il quale, già liberamente praticato dall’antichità, ora non poteva più essere omesso.

### ■ L’invenzione del recitativo

Il secondo elemento di novità che caratterizza il barocco musicale è l’invenzione del **recitativo** (stile recitativo). Nello stile vocale recitativo, **il testo ha la massima evidenza, mentre la musica è ridotta a una presenza minima, di puro sostegno armonico**. In tal senso era stato definito “un giusto mezzo tra la declamazione della tragedia e il disegno musicale”. Derivato dal recitar cantando della Camerata Fiorentina (XVI secolo), il recitativo passò nell’opera, cristallizzandosi in due forme principali: **recitativo semplice** (detto secco nell’Ottocento), accompagnato da un solo strumento (il cembalo per tutto il Settecento), e **recitativo accompagnato** (anche obbligato, o strumentato), sostenuto dall’orchestra. Inteso come **evento drammatico-narrativo**, nell’opera italiana il recitativo fu usato sistematicamente per separare i pezzi a forma chiusa (arie, duetti, concertati ecc.), spesso trasformandosi nel genere misto dell’**arioso**. Il termine fu usato, per estensione, anche nella musica strumentale, a iniziare dal XVII secolo. Fu proprio lo stile recitativo a schiudere un ventaglio di nuove forme drammatiche (opera, oratorio, cantata) e a corroborare espressivamente generi precedenti (madrigale, aria, mottetto ecc.). La radicale novità del recitativo fu pienamente compresa, assieme all’altra del basso continuo, da **Monteverdi** il quale, nel *Quinto Libro dei Madrigali* forgiò l’espressione “seconda pratica” (o seconda maniera) per designare l’arte musicale ricavata dai procedimenti moderni, contrapponendola alla precedente arte dei polifonisti (prima pratica).

## Claudio Monteverdi

Nato in una modesta famiglia, **Claudio Monteverdi** (Cremona 1567 - Venezia 1643) fu avviato giovanissimo alla musica, che studiò sotto la guida del maestro di cappella del duomo di Cremona, M.A. Ingegneri. A 15 anni, nel 1582, pubblicò la sua prima opera, una raccolta di *Sacrae Cantionculae* a 3 voci, a cui seguirono, nel 1583, i *Madrigali Spirituali* a 4 voci e, nel 1584, le *Canzonette* a 3 voci. La pubblicazione del *Primo Libro dei Madrigali* (1587) segnò il suo ingresso nel novero dei più grandi compositori europei del tempo. Negli anni giovanili Monteverdi si segnalò anche come suonatore di viola e in questa qualità entrò, nel 1590, nella cappella musicale del duca Vincenzo Gonzaga a Mantova,

La musica  
come puro  
sostegno  
armonico

Il recitativo  
come evento  
drammatico-  
narrativo

al cui seguito fu nel 1595 in Ungheria e nel 1599 nelle Fiandre. Durante questi viaggi, specie il secondo, ebbe modo di fare fondamentali esperienze artistiche, venendo a contatto con un ambiente musicale allora tra i più fervidi e attivi d'Europa. La crescente importanza del ruolo di Monteverdi presso la corte mantovana, sia come compositore, sia come concertatore e direttore di manifestazioni musicali, gli valse nel 1603 il titolo di maestro di cappella del duca Vincenzo. Nel 1607 **esordì nell'ambito teatrale con l'Orfeo** su libretto di A. Striggio, favola in musica commissionatagli dal duca per rivaleggiare con gli sfarzosi spettacoli della corte fiorentina, che sette anni prima avevano inaugurato la consuetudine delle opere in musica con l'*Euridice* di J. Peri.

L'"Orfeo"

La composizione, nel 1608, dell'*Arianna* (di cui è pervenuto solo il **Lamento**, un episodio rielaborato dallo stesso compositore anche come madrigale a cinque voci e come **Lamento della Madonna** in una versione sacra per voce e basso continuo), **poneva Monteverdi alla testa del movimento** che, alle soglie del barocco, andava saggiando le molteplici possibilità espressive offerte dalle nuove acquisizioni stilistiche, quali la monodia accompagnata, lo stile concertante per voci e strumenti, le forme chiuse, lo stile vocale virtuosistico ecc. Era in certo modo, da parte del musicista, una risposta alle violente critiche mossegli a più riprese dal canonico bolognese G.M. Artusi, che in Monteverdi indicava il rappresentante più significativo di una corrente iconoclastica e negatrice dei supremi ideali di chiarezza e di equilibrio dell'estetica rinascimentale.

Il "Lamento di Arianna"

Gli anni successivi, gli ultimi trascorsi dal musicista alla corte di Mantova, furono densi di attività in tutti gli ambiti musicali; tuttavia, spicca la pubblicazione, nel 1610, della prima grande raccolta di composizioni sacre di Monteverdi, comprendente la *Missa senis vocibus*, costruita con la più cerebrale tecnica contrappuntistica di ascendenza fiamminga, e il **grandioso Vespro della Beata Vergine**, ispirato alla festosa misura dello stile concertante proprio della scuola veneta.

Il "Vespro della Beata Vergine"

### ■ Gli anni veneziani

Alla morte di Vincenzo Gonzaga (1612), Monteverdi lasciò la corte mantovana, probabilmente per contrasti con il nuovo duca Francesco, e nel 1613 ottenne il posto, ambizioso e ben remunerato, di **maestro della veneziana basilica di San Marco**. A Venezia rimase sino alla morte, stimato e onorato come uno dei più grandi musicisti viventi, attendendo serenamente ai propri obblighi di maestro di cappella (che prevedevano la composizione di opere sacre e religiose, pur-

Maestro a San Marco

I madrigali

troppo pervenute solo in parte nella raccolta *Selva morale e spirituale*, edita nel 1640, e nell'altra, postuma, *Messa a 4 voci et Salmi*, del 1650) e impegnandosi in una fervida attività creativa. Testimonianza di tale attività furono la regolare pubblicazione dei propri madrigali (di cui, nel 1638, pubblicò l'ottavo libro, intitolato **Madrigali guerrieri et amorosi** e contenente anche composizioni drammatiche, come il celeberrimo *Combattimento di Tancredi e Clorinda* su testo tratto dal XII canto della *Gerusalemme liberata* di T. Tasso, e il *Ballo delle ingrate*) e la composizione di opere e balletti per nobili famiglie veneziane e per le corti di Mantova, Parma e Vienna (pagine in gran parte perdute) e di musiche sacre per chiese veneziane.

Il teatro

A coronamento della propria attività compositiva, Monteverdi scrisse due grandi lavori teatrali per due teatri pubblici di Venezia: nel 1641 *Il ritorno di Ulisse in Patria*, su libretto di G. Badoaro, per il Teatro San Cassiano, e nel 1642 *L'incoronazione di Poppea*, su libretto di G.F. Busenello, per il Teatro dei Santi Giovanni e Paolo.

### ■ Caratteri dell'opera

Alle origini della musica moderna

A ragione Monteverdi è stato definito il **creatore della musica moderna**: sia nei suoi lucidi scritti di poetica, sia in tutta la sua produzione (con l'eccezione, forse, di parte delle pagine religiose) **Monteverdi afferma una concezione della musica essenzialmente come fatto espressivo, come mezzo per rivelare** nella loro più vibrante e icastica dimensione **"gli affetti" dell'animo umano**. Nella sua opera si assiste appunto al **passaggio dall'estetica rinascimentale**, che poneva nella forma e nell'armonia della struttura il culmine della perfezione estetica, **a quella barocca**, che vede in tutti gli aspetti dello stile musicale altrettanti mezzi per portare in primo piano il vario e contrastato mondo della psicologia. Questo trapasso ha come perfetta corrispondenza, **sul piano stilistico, la sostituzione di una prassi compositiva fondata essenzialmente sulle risorse del contrappunto imitato, di ascendenza fiamminga, con una più libera scrittura, che si modella momento per momento**, impiegando via via sempre più complessi stilemi, sui nuclei semantici del testo. Gli otto libri di madrigali (1587-1638), ai quali se ne deve aggiungere un nono (*Madrigali e canzonette a 2 e 3 voci*, del 1651, postumo), permettono di seguire analiticamente il formarsi di questo stile. L'acquisizione della dimensione scenica, caratteristica delle opere accolte negli ultimi tre libri (che sfruttano in misura rilevante anche le risorse del linguaggio strumentale), è la conseguenza estrema di questa ininterrotta

La musica espressione degli "affetti"

Una scrittura musicale più libera

ricerca di una sempre più icastica consistenza immaginativa del **linguaggio musicale monteverdiano**. Tale linguaggio ebbe modo di realizzarsi compiutamente nell'ambito del teatro, caratterizzato da una costante umanizzazione dei personaggi, che portò Monteverdi dall'elegante e un po' distaccata atmosfera dell'*Orfeo*, ancora per tanti aspetti legato al mondo della favola pastorale rinascimentale, al **tenebroso affresco, di sconcertante audacia realistica, dell'*Incoronazione di Poppea***, un'opera che non a torto fu accostata ai maggiori capolavori shakespeareiani.

Un linguaggio che si realizza nel teatro

"L'incoronazione di Poppea"

## Introduzione e diffusione del teatro d'opera in Italia

Nel Medioevo e nel Rinascimento esistevano forme di spettacolo con musica (dai drammi liturgici alle sacre rappresentazioni alle feste teatrali e agli intermedii), ma l'**opera** propriamente detta nacque solo quando fu chiaro il fine di realizzare un **dramma attraverso la musica e il canto, che dovevano avere una funzione primaria nella definizione dei personaggi e delle situazioni**.

### ■ Le origini: Firenze

Alle origini dell'opera si collocano le ricerche condotte negli ultimi due decenni del Cinquecento dalla Camerata de' Bardi, soprattutto nel circolo che faceva capo a J. Corsi. A esso appartenevano **Jacopo Peri (1561-1633) e Ottavio Rinuccini (1563-1621), autori del primo melodramma *Euridice***, ispirato a una mitica rinascita della tragedia greca e vicino all'impostazione teatrale del dramma pastorale. Rappresentato nel 1600 alla corte medicea per il matrimonio di Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia, l'*Euridice* fu seguito da analoghe esperienze presso altre corti o ambienti patrizi italiani, a Mantova e Venezia, dove operò C. Monteverdi, e a Roma con V. Mazzocchi, A. Abbatini, Marazzoli.

J. Peri e O. Rinuccini

**Già con Monteverdi, il "recitar cantando" delle prime esperienze fiorentine assunse i caratteri di un recitativo che, pur nel rigoroso rispetto della parola e delle ragioni drammatiche, si definì con più complessa autonomia musicale**. Questa evoluzione proseguì nel corso del Seicento, mentre mutò il carattere dei libretti che, abbandonata la linearità pastorale degli inizi, si fecero sempre più densi delle componenti più svariate, desunte dalla storia, dalla mitologia, da molteplici fonti letterarie moderne, con spregiudicate mescolanze di serio e di comico, con ampi pretesti per fastosi effetti scenografici.

Il recitativo in Monteverdi

### ■ A Roma: oratorio e opera

Le origini dell'**oratorio** sono da ricercare nell'ambiente tardo cinquecentesco, nell'evoluzione della *lauda* drammatica e del mottetto e nell'affermazione, agli inizi del Seicento, del nuovo stile monodico.

L'oratorio

L'oratorio è una **composizione per voci soliste, coro e orchestra, in cui viene narrata musicalmente un'azione (per lo più di carattere religioso o spirituale) senza far ricorso alle scene, ai costumi, a un qualsiasi elemento di rappresentazione teatrale.**

San Filippo Neri

Nella seconda metà del Cinquecento, nell'ambiente romano intorno a **san Filippo Neri** (fondatore di due "oratori", luoghi dove erano praticati esercizi di devozione che, accanto a prediche e preghiere, assegnavano una parte importante alla musica), **Giovanni Animuccia**, gli **Anerio** e altri collaboratori musicali del santo **diedero vita a un genere di *lauda* dalla semplice scrittura polifonica, che in seguito assunse forma dialogica.** Qui, e nel madrigale spirituale monodico, è la radice dei primi oratori in volgare; contemporaneamente, l'evoluzione del mottetto fu all'origine dei primi oratori in latino (il cui testo era generalmente ricavato da citazioni bibliche con poche aggiunte e adattamenti), che trovarono una delle prime sedi presso l'arciconfraternita del Crocifisso a Roma. Nei testi di questa prima fase della storia dell'oratorio, caratteristica era la presenza di un *historicus* che raccontava l'azione.

Giacomo Carissimi

**Il romano Giacomo Carissimi (1605-1674) diede al nuovo genere il suggello di un altissimo livello artistico e fu un modello significativo anche fuori d'Italia:** per esempio, per il francese M.A. Charpentier. Lo stile monodico di Carissimi ha una notevole capacità di adesione alla parola, una forza evocativa di grandissima efficacia e di profonda penetrazione psicologica, accentuate da una scrittura vocale spesso ardita. A esso si affianca l'**uso del coro**, che interviene con diverse funzioni: non solo di commento, ma di **personaggio collettivo**, calato nel vivo delle situazioni, che dialoga con i soli. La figura narrativa dell'*historicus* è spesso distribuita fra parti vocali e personaggi diversi.

L'opera romana

Quasi tutti i **maggiori compositori di oratori furono anche autori di opere** e, di fatto, l'oratorio tese in misura crescente a porsi come alternativa agli spettacoli operistici nel periodo quaresimale, incontrando un crescente successo. Questo processo di identificazione con l'opera, che si riflette anche nei libretti, non fu però totale: rimasero nell'oratorio una più rilevante componente corale e una più lineare impostazione della vicenda.



Per parte sua, l'opera romana venne ad assumere importanza solo a partire dal 1620 circa, al declino della scuola fiorentina e cogliendo i favori dell'attivo mecenatismo di cui si erano fatti promotori i nobili della famiglia Barberini. Dal punto di vista stilistico, **l'opera romana rompe con l'equilibrio**, tipico della scuola fiorentina, **di testo e musica**. **L'aria conosce differenti piani di sviluppo, mentre il racconto perde, più o meno lievemente, di valore**. Tale tendenza a distinguere i due elementi e a impoverire il testo degli aspetti più direttamente coinvolti nella dimensione emotiva per durerà poi sino al XIX secolo.

### ■ L'opera veneziana

Se a Firenze si deve la valorizzazione del testo e del "racconto" e a Roma la valorizzazione della musica, a **Venezia vengono in primo piano gli elementi connessi alla messa in scena**. In tal senso, è con l'opera veneziana che, per la prima volta, tutti gli elementi dello spettacolo lirico si trovano definitivamente riuniti: il bel canto e l'espressione, il sogno (intervento degli dei), il comico, un ritmo di svolgimento dinamico che ripartisce distintamente, a seconda delle situazioni, l'aria e il racconto.

Oltre a Monteverdi, che scrisse per Venezia quattro opere – *l'Adone* (1639) e le *Nozze di Enea con Lavinia* (1641), oggi perdute, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) e *l'incoronazione di Poppea* – Venezia conobbe validi compositori di opere in Francesco Cavalli e in Pietro Cesti.

**Pier Francesco Cavalli** (Crema 1602 - Venezia 1676), organista in San Marco nel 1640 e maestro di cappella nel 1668, scrisse musica sacra con e senza strumenti, nello stile di G. Gabrieli e Monteverdi, e alcune cantate, ma soprattutto compose e, fra il 1639 e il 1669, rappresentò **39 opere**, divenendo il **primo grande rappresentante, dopo Monteverdi, della scuola operistica veneziana**.

Le caratteristiche di tali opere sono strettamente legate al gusto del tempo: **destinate al pubblico che affollava i teatri a pagamento, esse puntavano all'immediata recezione tramite i contrasti drammatici, la rappresentazione efficace degli affetti e una ricerca attenta della novità**. Senza la netta distinzione tra le forme vocali che si instaurerà nel periodo successivo, il suo stile procedeva dalla declamazione all'aria per espansione graduale del canto, privilegiando il legame musica-testo e le esigenze drammatiche in un contesto che presumeva sempre, quale imprescindibile completamento, la realizzazione scenica. Tra le opere più significative di Cavalli, rappresentate a Venezia, vanno citate: *Le*

La messa in scena:  
l'opera veneziana

Pier Francesco  
Cavalli

Pietro Cesti

*nozze di Teti e Peleo* (1639), *La Didone* (su libretto di G.F. Busenello, 1641), *L'Egisto* (G. Faustini, 1643), *L'Ormindo* (G. Faustini, 1644), *Il Giasone* (G.A. Cicognini, 1649), *L'Eritrea* (G. Faustini, 1652), *Xerse* (1654) e inoltre, rappresentata a Parigi, *L'Erocole amante* (F. Buti, 1662).

**Pietro Cesti**, detto Antonio o Marc'Antonio (Arezzo 1623 - Firenze 1669), esordì come operista con *L'Orontea*, rappresentata a Venezia nel 1649, o 1650, con grande successo. Fu al servizio dell'arciduca Ferdinando Carlo di Innsbruck dal 1652 al 1659, anno in cui fu ordinato prete secolare ed entrò come tenore alla Cappella Pontificia. Ancora a Innsbruck dal 1662, dal 1665 fu attivo alla corte di Vienna, divenendo sovrintendente delle musiche teatrali; qui raggiunse l'apice della carriera con *Il pomo d'oro*, rappresentata nel 1667 per le nozze dell'imperatore. Con F. Cavalli, Cesti fu il maggiore rappresentante dell'opera italiana del secondo Seicento: egli si ricollegò ai modi della scuola operistica veneziana, rivivendoli in modo personale grazie anche alla formazione fiorentina e romana e inserendoli in una più ampia sintesi che avrebbe poi influenzato la scuola napoletana. Cesti **accentuò la tendenza ad articolare l'opera in pezzi chiusi, con brevi arie melodiche e cantabili, spesso patetiche, frutto del suo innato temperamento di melodista**, al quale sacrificò, in parte, la differenziazione psicologica dei personaggi. Nelle opere della maturità, come *L'Argia* (1655), diede maggior risalto al virtuosismo vocale e all'importanza dei cori, spesso polifonicamente complessi. Fra le 13 opere compiute di Cesti si ricordano, inoltre, *Alessandro vincitor di se stesso* (1651), *La Dori* (1657) e la festa teatrale *Nettuno e Flora festeggianti* (1666).

### ■ L'opera napoletana

A Napoli, le prime rappresentazioni teatrali con musica avvennero presso le accademie di nobili quali Ferrante Sanseverino principe di Salerno, la marchesa del Vasto, **Carlo Gesualdo**, principe di Venosa, attivo anche come musicista, oltre che come esponente principale della più importante corte musicale del Cinquecento. Nel XVII secolo sorsero le scuole musicali dei 4 conservatori di Santa Maria di Loreto, di Sant'Onofrio a Capuana, della Pietà dei Turchini, dei Poveri di Gesù Cristo, che erano nati come istituzioni benefiche di assistenza per gli orfani e che inserirono fra le attività quella di formazione di giovani cantanti e strumentisti.

Le prime rappresentazioni operistiche a Palazzo Reale risalgono alla metà del secolo e la prima opera fu la *Didone* di G.F. Busenello e F. Cavalli (1650), seguita dall'*Incoronazione di Poppea* (*Nerone*) di C. Monteverdi (1651). Dopo un

Le prime  
rappresentazioni  
operistiche

inizio legato al repertorio veneziano, con F. Coppola, **maestro della cappella reale**, si diede l'avvio alla **realizzazione di opere di produzione locale**; a Coppola succedette P.A. Ziani e nel 1684 fu nominato **maestro di cappella A. Scarlatti** che, salvo un'interruzione fra il 1702 e il 1708, ricoprì la carica sino alla morte (1725), dando nuovo impulso alla vita musicale cittadina: in questo periodo emersero, tra gli altri, i nomi di F. Mancini, D. Sarro, N. Porpora, F. Feo. Ai drammi seri si affiancò l'**opera comica in dialetto napoletano**, il cui primo esempio fu *La Cilla* di M. Faggioli, rappresentata nel palazzo del principe di Chiusano nel 1707.

L'opera comica  
in dialetto

## La musica in Francia

Il teatro musicale francese nacque propriamente con J.-B. Lully, fiorentino di nascita, aggiornato sull'operismo veneziano e sul contemporaneo grande momento del teatro francese di P. Corneille, J. Racine e Molière. Nell'ambito operistico la presenza di Lully fu determinante, accanto a quella di M.-A. Charpentier (discepolo a Roma di G. Carissimi), M.-R. Delalande e A. Campra, che operarono efficacemente anche nell'ambito della musica sacra.

Marc-Antoine Charpentier (Parigi 1634/1636-1704), tornato a Parigi nel 1662, fino al 1685 collaborò con Molière e P. Corneille all'allestimento di importanti spettacoli teatrali, rivaleggiando con J.-B. Lully. In seguito fu **maestro di cappella alla Sainte-Chapelle** e si dedicò prevalentemente alla **musica sacra**. Legato alla tradizione italiana e profondo conoscitore del contrappunto, fu autore fecondissimo di opere teatrali (una quindicina, tutte perdute, tranne *David et Jonathas*, 1688), musiche di scena, oratori o mottetti drammatici (35, per lo più su testo latino), cantate (8), messe (11), salmi (84) e altra musica sacra (circa 300 composizioni fra cui 4 *Tè Deum*) e profana.

Marc-Antoine  
Charpentier

Sempre alla corte di Luigi XIV, si sviluppò una **valida tradizione puramente strumentale**. Il re ebbe al proprio servizio il famoso complesso dei 24 *violons du roi*, costituito da grandi virtuosi, esecutori di quelle "sinfonie" che, con le grandi *ouverture* teatrali di Lully, diedero origine al concerto (J. Aubert, J.-M. Leclair) e alla sonata (F. Couperin e J.-B. Senaillé) francesi. Dalla ricca tradizione liutistica del Cinquecento derivò il **gusto per la successione di danze di identica tonalità, genere prontamente individuato con il nome di suite française** e ampiamente adottato nella musica per clavicembalo di J.-H. d'Anglebert, N.-A. Lebègue, J.-F. d'Andrieu, N. de Grigny, N. Gigault. Su tutti primeggiò

La tradizione  
strumentale

Couperin (v. cap. 6), che portò la musica per tastiera a un posto di assoluta preminenza in Europa.

### ■ La “tragédie-lyrique”: J.-B. Lully

L'italiano Giovanni Battista Lulli (Firenze 1632 - Parigi 1687), **naturalizzato francese** con il nome di **Jean-Baptiste Lully**, fu ballerino, compositore e direttore d'orchestra. Giunto a Parigi intorno al 1643 con il duca di Guisa, divenne *garçon de chambre* di M.lle de Montpensier, presso la cui corte affinò le proprie doti musicali e di ballerino, sotto la guida di M. Lambert, del quale nel 1662 sposò la figlia. Nel 1652 entrò al servizio di Luigi XIV, facendo una rapida carriera, favorita oltre che dalle doti artistiche, apparse subito notevolissime sin dai primi *ballets de cour* composti in collaborazione con I. de Benserade (e nei quali compariva spesso al fianco del sovrano), dall'abilità con la quale mostrò di sapersi muovere nell'ambiente di corte. **Nominato nel 1661 sovrintendente e compositore della camera reale, iniziò la collaborazione con Molière, P. Corneille e J. Racine.** I primi due gli fornirono nel 1671 il libretto della tragicommedia *Psyché*, sorta di prova generale della sua attività di compositore d'opera. Nel 1672 gli fu assegnata la direzione dell'Académie Royale de Musique. Forte del privilegio reale, che gli concedeva di fatto un assoluto monopolio nell'ambito della musica drammatica, iniziò nel 1673 con *Cadmus et Hermione*, su testo del prediletto librettista P. Quinault, la serie delle *tragédies-lyriques* che dovevano trovare in *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Persée* (1682), *Phaeton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) e nel capolavoro *Armide* (1686) le espressioni più significative.

In queste *tragédies lyriques* **Lully fissò le basi del teatro lirico francese**, che sarebbero rimaste inalterate, nei loro principi, sino alla rivoluzione del 1789: **una struttura testuale esemplata sui modelli illustri della tragedia del “grand-siècle”;** **un recitativo estremamente aderente alla struttura fonetica e significativa della parola;** **uno stile di canto alieno, nelle brevi arie di forma binaria, ternaria o a rondò, da ogni accento virtuosistico;** **un largo spazio conferito, nell'economia drammatica, al coro e al ballo, inseriti con naturalezza nello sfarzoso impianto spettacolare;** **un discorso orchestrale vario e timbricamente brillante, che ha modo di spiegarsi in numerosi episodi strumentali** (a cominciare dall'*ouverture*, della quale Lully fissò la tipica struttura francese consistente in due episodi in tempo grave che inquadrano un allegro in stile fugato).

Notevoli, accanto alle *tragédies-lyriques*, anche le *comédies-*

Lully e i grandi autori  
del teatro francese

Le basi del teatro  
lirico francese

*ballets* su testi di Molière (tra le quali *Il borghese gentiluomo*, 1670), i balletti e, nell'ambito della musica religiosa, i mottetti a 2 cori (12) per la cappella reale, di grandioso impianto strutturale, e i più semplici "piccoli mottetti" (13), di singolare sapienza di scrittura e di forte intensità espressiva.

Le "comédies-ballets"

## La musica nei paesi di lingua tedesca

Analogamente a quanto era accaduto nell'età rinascimentale, anche l'età barocca fu caratterizzata, nella musica strumentale come nel gusto per la monodia, dalla presenza di **forti influssi italiani, mediati originalmente con le tradizioni nazionali e coesistenti con altre influenze francesi**. Per la Germania questo fu un periodo di **altissima e intensa fioritura, soprattutto nella musica sacra e strumentale**. Figure dominanti della prima generazione furono **H. Schütz** e **S. Scheidt**, tra i fondatori della tradizione organistica tedesca, **J.H. Schein**, autore di suite e danze strumentali, come anche **V. Hausmann**, **I. Posch** e **P. Peuerl**.

Fioritura della musica sacra e strumentale

### ■ Heinrich Schütz

**Heinrich Schütz**, detto anche Henricus Sagittarius (Köstritz, presso Gera, Turingia 1585 - Dresda 1672), fu cantore a Kassel e studente all'università di Marburgo (1608), perfezionandosi poi (1609-12) con G. Gabrieli a Venezia, dove pubblicò il suo primo libro di *Madrigali a cinque voci* (1611). Rientrato in Germania, fu di nuovo a Kassel come organista del langravio Maurizio di Assia-Kassel e dal 1617 fu alla corte di Dresda come maestro della cappella, che riorganizzò secondo le caratteristiche italiane, introducendo lo stile concertato e facendovi affluire musicisti reclutati in Italia.

**Grande ammiratore della musica italiana** (nel 1611 pubblicò un libro di 19 madrigali su testi italiani), **dalla policalità di A. e G. Gabrieli alla monodia monteverdiana, ne ripropose gli stili, adattandoli alla lingua tedesca**: così, nella sua seconda raccolta, *Psalmen Davids* (1619; 26 brani), si dimostrò già profondo conoscitore sia della polifonia, sia del "recitar cantando", mentre nelle 5 *Historiae* (oratori, di cui pubblicò solo il primo, sulla Pasqua, nel 1623) e nelle *Cantiones sacrae* (39 composizioni del 1625) raggiunse grande efficacia nelle situazioni drammatiche, portando a straordinari risultati espressivi il madrigale monodico. **Schütz compose, inoltre, la prima opera in lingua tedesca** (*Dafne*, 1627), perduta. Del 1629 sono le *Symphoniae sacrae II* (19 brani), esempio insigne di stile concertato, e del 1645 *Le sette parole di Gesù Cristo*, capolavoro

Gli influssi della musica italiana

La prima opera in lingua tedesca

in cui sono riuniti elementi propri del mottetto, dello stile concertante veneziano e del recitativo drammatico. Fra le opere della maturità vanno citati *Musica spirituale per coro* (1648; 29 brani), *Symphoniae sacrae III* (1650; 21 brani), *Dodici canti spirituali* (1657), *L'oratorio di Natale* (1660-64), le tre *Passioni* (secondo Luca, Matteo, Giovanni; 1665-66) e, ultimo lavoro e grande affresco polifonico, il *Magnificat tedesco* (1671).

### ■ Musica strumentale e musica sacra

La **musica organistica e clavicembalistica** accolse influssi da G. Frescobaldi e dai francesi (oltre che, nella Germania settentrionale, dall'olandese J.P. Sweelinck) e conobbe una ricchissima fioritura. I principali esponenti tedeschi di tale musica furono J.J. Froberger, J. Pachelbel, H. Scheidemann, D. Buxtehude, N. Bruhns e G. Böhm.

La **musica violinistica e orchestrale** (rilevanti in questo genere le influenze francesi, di J.-B. Lully, specie sulla *suite*) fu rappresentata da H.I.F. von Biber, J. Rosenmüller, N.A. Strungk, G. Muffat e P.H. Erlebach. La divisione tra Germania luterana e cattolica si riflesse soprattutto **nel campo della musica sacra (e di quella organistica di carattere liturgico)**: presso le corti e le chiese luterane, si sviluppò dal concerto sacro in lingua tedesca la **cantata sacra, nella quale confluì la tradizione del corale**, determinando un genere che non ha riscontro in altri paesi; **il corale fu presente in modo rilevante anche nelle "passioni"**.

Al culmine delle tradizioni vocali e strumentali di cui si è finora accennato operò una grandiosa sintesi J.S. Bach, del quale si tratterà nel capitolo 7 a p. 112.

### ■ Dietrich Buxtehude

Il compositore e organista danese **Dietrich Buxtehude** (Oldesloe, Holstein 1637 - Lubecca 1707) fu chiamato a ricoprire la prestigiosa carica di organista presso la chiesa di Santa Maria a Lubecca, incarico che tenne per tutta la vita, dedicandosi inoltre, dal 1673, all'organizzazione di *Kirchenkonzerte*, a cui prendevano parte i musicisti municipali. Organista di fama europea (J.S. Bach si recò a piedi da Arnstadt a Lubecca per ascoltarlo), **fu il massimo esponente della cosiddetta "scuola settentrionale"**, che, proseguendo un filone inaugurato da J.P. Sweelinck, aveva sviluppato il gusto per le grandi architetture sonore; temperamento eclettico, egli seppe tuttavia conciliare la severa polifonia nordica con lo stile omofono e l'uso espressivo della dissonanza. Le composizioni organistiche di Buxtehude

La musica  
orchestrale

Il corale

Un grande organista

Grandi architetture  
sonore

(corali, toccate, canzoni, preludi, fughe, composizioni su bassi ostinati) sono circa 80, ma notevole importanza riveste anche il settore della musica strumentale d'insieme, debitore nei confronti dello stile francese soprattutto per quanto riguarda le trisonate, che adottano la viola da gamba in luogo del secondo violino. La parte più consistente della produzione vocale fu scritta per soddisfare le esigenze del servizio liturgico. Fra le 120 cantate, solistiche o corali, ma in ogni caso più brevi di quelle bachiane, spicca il ciclo per la passione *Membra Jesu nostri* (1680).

## La musica inglese dai virginalisti a Purcell

In Inghilterra, tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento, conobbe un momento di splendore il **virginale**, strumento affine alla spinetta, di cui rappresenta una variante. Tutti i più noti compositori si dedicarono perciò attivamente anche alla musica per tastiera, formando una cerchia passata nella storia della musica con la denominazione di **"virginalisti inglesi"** (da W. Byrd a T. Morley, da G. Farnaby a P. Philips, da J. Bull a O. Gibbson). La raccolta delle loro composizioni, nota come *Fitzwilliam Virginal Book*, e numerose altre compilate in quei tempi e comprendenti un gran numero di pezzi per virginale nelle forme più varie (variazioni, fantasie, trascrizioni di pezzi vocali ecc.), è la testimonianza efficace di un'assoluta originalità nella scrittura per tastiera, destinata a influenzare ampiamente la produzione contemporanea e successiva nell'Europa settentrionale.

Il virginale

I virginalisti:  
il "Fitzwilliam  
Virginal Book"

Durante il successivo regno degli Stuart e la repubblica puritana di O. Cromwell, la musica inglese decadde e scomparvero la tradizione polifonica e i valori originali in ambito strumentale. Verso la metà del Seicento cominciò a diffondersi il **masque**, prima forma di opera inglese presto condizionata, tuttavia, dall'allora imperante stile operistico italiano. Furono attivi in quel tempo musicisti come H. Lawes, M. Locke e, su tutti, J. Blow, la cui opera *Venus and Adonis* segnò l'inizio di una breve ma folgorante rinascita musicale, dominata alla fine del Seicento dalla grande figura di **H. Purcell**: quest'ultimo operò una sintesi felicissima fra stile strumentale italiano, melodramma francese e tradizione inglese e realizzò, con *Dido and Aeneas*, il capolavoro della sua arte e di tutta l'opera inglese.

Il "masque"

### ■ Henry Purcell

Henry Purcell (Londra 1659-1695) apparteneva a una famiglia di musicisti; si formò e fu prevalentemente attivo

Uno dei maggiori  
protagonisti  
del barocco europeo

nell'ambito della cappella reale londinese nel periodo della restaurazione: da ragazzo vi fu corista, nel 1677 divenne compositore per l'orchestra d'archi del re, nel 1679 organista nell'abbazia di Westminster e nel 1682 anche della cappella reale, nel 1683 sovrintendente agli strumenti del re e nel 1685 clavicembalista della "musica privata" del nuovo re Giacomo II.

Saldamente **radicata nella tradizione rinascimentale e barocca inglese**, l'esperienza compositiva di Purcell risente chiaramente **dell'influsso della musica italiana e francese contemporanea e fonde tutte queste componenti in una produzione di straordinaria ricchezza e originalità**, che non trovano riscontro nell'Inghilterra del suo tempo e ne fanno **uno dei maggiori protagonisti del barocco europeo**. Nella sua prima produzione si nota un rilevante interesse per la musica strumentale: agli anni giovanili risalgono le 15 *Fantasie per viole* (circa 1678-80), che, riprendendo genialmente un genere tipicamente inglese, rivelano un eccezionale magistero contrappuntistico, elemento caratteristico dello stile di Purcell. Nel 1683 furono pubblicate le 12 *Sonate a tre*, improntate invece a modelli italiani (senza data sono altre 10 *Sonate a quattro*, che comprendono, fra l'altro, una magistrale *Ciaccona*).

Il teatro: "Dido  
and Aeneas"

Gli ultimi anni dell'attività di Purcell furono essenzialmente dedicati alla musica teatrale: a eccezione di *Dido and Aeneas*, vera e propria opera, anche se breve e scritta per una rappresentazione privata (1689), si tratta di musiche di scena, destinate a costituire una parte più o meno rilevante, da un punto di vista quantitativo, di uno spettacolo teatrale (dove le parti dei protagonisti erano comunque affidate alla sola recitazione e dove aveva rilevante peso anche il fasto scenografico). Accanto agli oltre quaranta lavori, per i quali Purcell scrisse musiche di scena, occupano un posto particolare, per il rilievo che vi assume la parte musicale, le opere *The Prophetess, or the History of Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692), *The Indian Queen* (1695) e *The Tempest* (1695). Sono lavori che, insieme a *Dido and Aeneas*, rivelano la ricchezza fantastica e le capacità di individuazione drammatica di Purcell.

La musica vocale

Le sue singolari attitudini alla musica vocale sono testimoniate dalla popolarità di cui godettero a lungo i *songs* (105), i duetti (43), i *catches* (57); ma molto significativa è anche la copiosa produzione di odi (25 pezzi celebrativi per varie ricorrenze di corte), cantate (10), *anthems* (68) e altra musica sacra.



## PER UN APPROFONDIMENTO

**Bibliografia**

- G. Stefani, *La musica barocca*, Bompiani, Milano 1987-89 (2 voll.).
- P. Fabbri (a cura di), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Il Mulino, Bologna 1988.

**Discografia**

- C. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, Jürgens Ambitus 383826.
- Cathy Berberian sings Claudio Monteverdi, Berberian/Harnoncourt, Teldec 8.43635.
- C. Monteverdi, *Madrigali guerrieri et amorosi*, (con *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*), Rooley, 5 61570 (2 CD).

## SCHEMA RIASSUNTIVO

IL BAROCCO	Il Seicento è l'epoca del barocco, ma dal punto di vista musicale il barocco non è suscettibile di una definizione univoca; se ne possono però indicare alcuni elementi caratteristici. Fra questi, lo svilupparsi del figurismo (teoria delle figure musicali utili a suscitare emozioni) e della teoria degli affetti (corrispondenza determinata tra la figura musicale e l'affetto da essa provocato).
ELEMENTI MUSICALI	Il barocco musicale vide la fioritura di nuove forme drammatiche dell'opera, dell'oratorio, del mottetto e della cantata. Il barocco ha trovato una definizione musicalmente significativa quale "età del basso continuo", intendendo quest'ultimo come il sostegno armonico-strumentale che accompagna le parti superiori della composizione dal principio alla fine. La seconda novità caratteristica del barocco musicale è costituita dall'invenzione del recitativo, stile proprio dell'opera, per il quale il testo ottiene la massima evidenza, mentre la musica è ridotta a puro sostegno armonico.
MONTEVERDI	Concepì la musica come fatto essenzialmente espressivo. Compose madrigali, opere e balletti, opere sacre ( <i>Vespro della Beata Vergine</i> ; varie messe) e opere teatrali ( <i>Il ritorno di Ulisse in Patria</i> ; <i>L'incoronazione di Poppea</i> ).
IL TEATRO D'OPERA IN ITALIA	A Roma si svilupparono l'oratorio, soprattutto per merito di G. Carissimi, e l'opera, particolarmente per i suoi aspetti musicali; a Venezia vengono in primo piano gli elementi connessi alla messa in scena (con P.F. Cavalli e M. Cesti); a Napoli comincia a delinearsi l'opera comica.
LA FRANCIA	In Francia, J.-B. Lully favorì la nascita del teatro musicale, aggiornato sull'operismo veneziano e sul contemporaneo grande momento del teatro francese di Corneille, Racine e Molière. A Lully si deve il genere delle <i>tragédies-lyriques</i> .
IN GERMANIA	La Germania conobbe una stagione di altissima fioritura della musica sacra e strumentale (in particolare organistica e clavicembalistica); l'autore complessivamente più rappresentativo fu H. Schütz.
IN INGHILTERRA	Tipici del periodo furono i virginalisti; verso la metà del Seicento iniziò a diffondersi il <i>masque</i> , prima forma di opera inglese condizionata però ancora dallo stile operistico italiano. H. Purcell fu l'autore di maggior spicco, capace di fondere in una produzione ricca e originale sia l'influsso italiano, sia quello francese.

# 6 Musica strumentale e musica vocale tra Seicento e Settecento

---

*Se vi furono fenomeni che caratterizzarono la vita musicale europea a partire dalla metà del XVII secolo, questi furono certamente il proliferare dello stile concertante nelle forme della suite, della sonata e del concerto e la definitiva affermazione della tonalità. La ribalta venne occupata da grandissimi compositori e virtuosi italiani, capaci di proporre modelli che ebbero vasta accoglienza e fortuna: da Frescobaldi a Corelli, da D. Scarlatti a Vivaldi. Anche nell'ambito della musica vocale, il dibattito sul melodramma che ebbe origine in Italia, e che oltre a diversi contributi teorici – fra i quali va annoverata la codificazione di A. Scarlatti – si avvalese altresì dell'opera di Zeno e Metastasio, indicò la via che venne effettivamente seguita fino al 1720 e alla successiva riforma posta in atto da Gluck.*

## Lo stile concertante

Affermatosi nei secoli XVI-XVII, e poi appieno nel XVIII, lo stile concertante fu **inizialmente riconosciuto nell'uso di gruppi corali e strumentali contrapposti**, secondo una prassi inaugurata con particolare fortuna da Andrea e Giovanni Gabrieli. Tuttavia, in quello stesso periodo il termine ebbe molteplici significati e partecipò della genericità della parola concerto e della sua evoluzione: poté quindi alludere all'**unione di voci e strumenti, o anche a gruppi strumentali, in cui emergessero in forma embrionale uno o più "solisti"**. L'apogeo dello stile concertante si ebbe con le composizioni strumentali del XVIII secolo, in cui uno o più strumenti svolgono una funzione preminente, senza però assurgere al ruolo di protagonista che ha il solista nel concerto.

Gruppo strumentale e solista

## ■ L'eredità del Cinquecento

Lo stile concertante fu detto anche **stile moderno**, in opposizione allo stile antico individuato nel precedente stile rinascimentale. L'antico e il nuovo stile non si susseguirono però in un avvicendamento simultaneo: per tutta la prima metà del Seicento, lo stile antico persistette nella musica religiosa e in taluni aspetti della musica strumentale; **analogamente e inversamente lo stile moderno era stato prefi-**

Stile concertante moderno e stile antico

gurato già verso la fine del Cinquecento, in modo esemplare nei madrigali di Monteverdi. Le forme musicali derivanti dal Rinascimento erano la canzone, il ricercare, il capriccio, la fantasia, i pezzi che ricorrono a un *cantus firmus*, le opere dalla struttura libera come la toccata. Queste forme, che si riallacciano al Rinascimento quando addirittura non al Medioevo, “tradiscono” però una **nuova sensibilità e una nuova intenzionalità compositivo-espressiva, allorché ammettono in linea generale il principio delle opposizioni** (tra gruppi strumentali differenti, piuttosto che tra sezioni lente e sezioni veloci) e la ricerca di un'espressione personale, percepibile soprattutto nella toccata e nella fantasia. Inoltre, esse preparano l'avvento delle forme nuove: in tal senso, la limitazione del numero delle sezioni nella **canzone evolve verso la sonata**, mentre la **costruzione della fantasia su un unico tema e vari controsoggetti o idee secondarie preannuncia la fuga**. Queste diverse forme sono affidate a strumenti solisti (strumenti a tastiera, liuto) o a insiemi strumentali (insiemi di viole, di fiati ecc.). Si tratta di un repertorio ricco, un esempio del quale è ben ravvisabile nell'opera di Frescobaldi.

Il principio  
delle opposizioni

Verso nuove forme

### ■ **Girolamo Frescobaldi**

Organista e compositore, pare che **Girolamo Frescobaldi** (Ferrara 1583 - Roma 1643) si sia distinto ancora giovanissimo come virtuoso di organo e di numerosi altri strumenti. Si sa che nel 1604 fu organista e cantore nell'Accademia di Santa Cecilia a Roma e che verso il 1607 passò come organista a Santa Maria in Trastevere, accattivandosi la protezione del cardinale Bentivoglio. Con lui, nel 1607-08, Frescobaldi fece un viaggio nelle Fiandre, entrando in contatto con i maggiori musicisti fiamminghi. Tornato in Italia, divenne organista in San Pietro a Roma, succedendo a E. Pasquini. **La sua fama si estese rapidamente in tutta Europa**: lo confermano la diffusione delle sue composizioni e il valore dei musicisti stranieri che vennero a Roma per studiare con lui. Fra questi, importantissimo è J.J. Froberger, che al ritorno in Germania ne diffuse lo stile, influenzando in modo determinante sulla musica organistica tedesca delle generazioni successive. Frescobaldi dedicò la **massima parte della sua produzione alla musica strumentale, in particolare per tastiera**. Le sue opere sono raccolte in volumi a stampa, che egli fece pubblicare a proprie spese e che costituiscono la sintesi più valida della grande tradizione organistica italiana del Rinascimento e del primo barocco.

Una fama europea

Più che un innovatore, **Frescobaldi fu il grande erede e per-**

## FORME MUSICALI DEL CINQUE E SEICENTO

**Canzone**

Nel XVI secolo i maestri della giovane musica strumentale per liuto e clavicembalo (L. Milán, A. de Cabezón, C. Merulo, A. Gabrieli) attingono alle medesime canzoni come spunto per pagine dette canzoni strumentali (o alla francese), in cui la melodia originale è sottoposta a fastose variazioni. In campo vocale, dotti madrigalisti come O. di Lasso, L. Marenzio e C. Monteverdi compongono canzonette (v.), villanelle (v.), balletti, a cui corrispondono in Francia la *chanson* polifonica (C. Janequin), in area spagnola il *villancico* (v.) e altre pagine polifoniche destinate al far musica per diletto. All'inizio del XVII secolo alcune grandi figure di autori isolati (come G. Frescobaldi) portano al massimo sviluppo l'arte di comporre fantasie strumentali basate su canzoni (*Capriccio sopra la Girolmeta*); ma ormai hanno preso il sopravvento i generi monodici: opera, cantata, sonata strumentale.

**Canzonetta**

Breve composizione polifonica di carattere semplice e leggero, che si affianca co-

me genere popolareggiante alla fioritura aulica del madrigale cinquecentesco. È affine alle canzonette villanesche, alla villanella, alle composizioni alla madrigalesca, termini che designano un simile genere di composizione diffuso nella seconda metà del XVI secolo. Il termine canzonetta fu usato da O. Vecchi e C. Monteverdi e comparve intorno al 1580; ebbe grande diffusione presso i madrigalisti inglesi.

**Ricercare**

Titolo di pezzi strumentali in uso dall'inizio del XVI secolo, in forma libera, basati su procedimenti a imitazione o in canone, a carattere virtuosistico. Dopo i primi grandi esempi del genere, dovuti a M.A. e G. Cavazzoni, A. e G. Gabrieli e C. Merulo, e la massima fioritura con G. Frescobaldi (XVII secolo), il ricercare confluisce nella fuga.

**Toccata**

Composizione per strumento a tastiera, che ebbe agli inizi carattere virtuosistico-improvvisatorio e nel corso del XVII secolo (e già nella scuola veneziana alla fine del XVI) assunse forme varie e complesse, ar-

Erede  
e perfezionatore  
di uno stile

fezionatore di tutto uno stile. Se il rigore dell'elaborazione ricorda la grandezza dei polifonisti fiamminghi e veneziani, il gusto finissimo della melodia e dell'armonia indica chiaramente la sua intima adesione alle nuove correnti musicali del primo Seicento e, dall'esame delle sue composizioni, risalta il mirabile progresso dello stile: dalla ripresa della toccata-ricercare di A. Gabrieli e C. Merulo (*Primo libro di toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, 1615) al suo sviluppo in senso più fantasioso e autonomo (*Il secondo libro di Toccate, Canzone, Versi d'Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre partite d'intavolatura di Cimbalo et Organo*, 1627) fino alla compiuta perfezione dei *Fiori musicali di diverse compositioni...* (1635), sintesi superata dell'arte di Frescobaldi.

Di grande rilievo sono anche le altre raccolte di musiche strumentali: *Il primo libro delle Fantasie a quattro* (1608); *Ricercari et Canzoni francese* (1615); *Il primo di Capricci fatti sopra diversi Soggetti, et Arie* (1624); *Il primo libro del-*

segue

ticolandosi liberamente in diverse sezioni di carattere improvvisatorio, accordale, polifonico (con G. Frescobaldi e i suoi seguaci). Accolse, così, aspetti tipici della canzone (v.) e del ricercare (v.), giungendo poi ad articolarsi non più in sezioni concatenate, ma in veri e propri movimenti distinti (in A. Scarlatti). La toccata ebbe larga fortuna presso gli organisti e clavicembalisti italiani e tedeschi, culminando nella vasta produzione bachiana, che in parte presenta toccate comprendenti movimenti diversi, in parte giunge a separare la toccata dalla fuga.

### **Villanella**

Composizione vocale di origine napoletana e di carattere popolareggiante, caratterizzata da una limpida struttura polifonica a 3 o 4 voci. Nella sua evoluzione, che ne fece uno dei generi più in voga del Cinquecento, perse progressivamente le originali connotazioni popolaresche per assumere il tono di elegante divertimento compositivo, di sapore volutamente ingenuo e dimesso; nella fase estrema della sua evoluzione (quando fu trattata da autori

della statura di L. Marenzio e di O. di Lasso), divenne una sorta di madrigale in miniatura, senza mai rinunciare alla leggerezza degli argomenti trattati nei suoi testi poetici e alla trasparenza della tessitura contrappuntistica.

### **Villancico**

Composizione poetico-musicale tipicamente spagnola, diffusa anche in Portogallo e in America Latina. È costituito da diverse strofe (*coplas*) alternate a un ritornello (*estribillo*). Questa caratteristica formale costituisce l'elemento permanente di una progressiva trasformazione del carattere del *villancico*. Originariamente monodico (XII-XIII secolo), divenne polifonico (sia pure con prevalente scrittura omoritmico-accordale), per acquisire nel Rinascimento una scrittura per voce sola accompagnata dal liuto. Nel XVII secolo il *villancico* si trasformò in un'ampia composizione di carattere spirituale, con caratteristiche analoghe a quelle della cantata sacra: le strofe assunsero carattere di arie solistiche, i ritornelli quello di episodi corali.

*le canzoni a una, due, tre, e quattro voci per sonare con ogni sorte di Stromenti* (1628); *Canzoni alla francese* (postume 1645). Da ricordare anche la produzione vocale: madrigali (un libro, 1608), arie (2 libri, 1630) e pezzi sacri fra cui 2 messe (una *Sopra l'aria della Monica*, l'altra *Sopra l'aria di Fiorenza*).

## **Le nuove forme**

L'origine delle nuove forme musicali barocche è italiana. La loro elaborazione è graduale e ciò si riflette nella terminologia che, per un certo periodo, sino a metà Seicento, non distinse univocamente tra balletto e suite, tra canzone (o canzona) e sonata, tra sinfonia e concerto.

Un'elaborazione graduale

### ■ La suite

Fu la genesi stessa della sua forma strumentale a comportare alla suite l'iniziale ambiguità e indistinzione in rapporto al

La struttura  
della suite

balletto. La suite è infatti suddivisa in più movimenti, ricavi appunto da danze di origine popolare, movimenti unificati dalla comune tonalità e la cui successione avviene secondo criteri di contrasto ritmico ed espressivo. La suite trovò ambiente favorevole nella cultura del Rinascimento, proseguendo la tendenza già medievale al raggruppamento di danze. Si vennero così a creare coppie di balli – per esempio, pavana/salterello o pavana/gagliarda – uniti dal ricorso a una sola tonalità fondamentale, ma contrapposti quanto al tempo, costituito nella successione di una danza lenta a una veloce. Furono i liutisti italiani d'inizio Cinquecento a inquadrare la coppia pavana/salterello fra altri pezzi strumentali, associando così quattro o cinque danze appoggiate tutte su un'unica tonalità.

Codificazione  
della suite

La suite giunse a forma compiuta nel Seicento, quando il compositore tedesco J.J. **Froberger** (1616-1667), che ne è considerato il codificatore, fissò la struttura definitiva della suite in una successione di quattro danze (allemanda, corrente, sarabanda, giga), con la frequente introduzione, fra le due ultime, di altre danze, come la *bourrée*, la gavotta, il *rigaudon*, il minuetto.

Durante l'età del barocco, l'esecuzione della suite era affidata sia a strumenti solisti (clavicembalo, liuto, violino, viola da gamba, flauto), sia all'insieme strumentale comprendente uno strumentista per parte, sia all'orchestra. La suite per strumento solista conobbe grande sviluppo, perché favoriva l'espressione personale e il virtuosismo. Nella seconda metà del Seicento, composero suite per clavicembalo grandi maestri, quali **Purcell** in Inghilterra, **Froberger** in Germania, **Champion de Chambonnières** in Francia.

#### LA DANZA DAL RINASCIMENTO AL SETTECENTO

Nel Rinascimento la danza assunse un ruolo importante, presentandosi in varie forme che avevano accolto elementi di manifestazioni coreiche antiche (fenicie, ellenistiche, arabe) e moderne (soprattutto iberiche): tali la ciaccona, la sarabanda, la passacaglia, la follia ecc. Avvennero scambi da paese a paese dei balli di moda, con la conseguente formazione di un linguaggio stilistico riscontrabile nelle danze italia-

ne (pavana, gagliarda, bergamasca, volta, tarantella, ecc.), francesi (*branze*, *bourrée*, *tourdion*, minuetto, gavotta), inglesi (giga, contraddanza), tedesche (mazurca, polacca). Nel 1661, con l'*Académie Royale de Danse*, nacque la danza accademica (o teatrale). Nel Settecento, con i primi balli borghesi di società (valzer, quadriglie, *cotillons*), la danza europea raggiunse la sua più completa espressione.

## LE DANZE

**Allemanda** (francese *allemande*)

Danza di origine tedesca, in tempo binario, di movimento lento, in uso per tutta la seconda metà del XVI secolo e adottata come danza cortese in sostituzione della pavana presso le corti inglese e francese. Fu quindi inserita, con fini puramente musicali, nella suite, all'inizio o subito dopo il preludio. Nel XVIII secolo il termine passò a indicare una danza popolare in tre tempi, detta anche *Deutscher Tanz* (v.), che si può considerare fra gli antecedenti del valzer.

**"Bourrée"**

Danza francese del XVII secolo, originaria della Biscaglia o dell'Alvernia. Di carattere vivace, sopravvive a livello folclorico nella provincia francese in due forme: una di ritmo ternario (forma originale) e una di ritmo binario. Danza fortemente pantomimica a sfondo erotico, in uso alla corte dei Valois nella seconda metà del XVI secolo, appare menzionata per la prima volta da M. Praetorius nel *Syntagma musicum* (1614-20); fu introdotta nei *ballets de cour* e frequentemente nelle opere di J.-B. Lully, non prima del 1670 circa; dalla fine del XVII secolo si inserì nella suite strumentale.

**Ciaccona**

Forma musicale derivata dalla danza omomima e affine alla passacaglia (v.), dalla quale nella prassi barocca è difficile distinguere con chiarezza. Il principio compositivo che la caratterizza è costituito dalla variazione su un nucleo tematico costantemente ripetuto, in genere come basso ostinato. La ciaccona vocale ricorre frequentemente in C. Monteverdi e nell'opera veneziana e ammette l'introduzione di episodi liberi o di variazioni del basso stesso, come del resto la ciaccona strumentale, che con G. Frescobaldi e la sua scuola fu spesso praticata sull'organo.

**Corrente**

Danza nata nel XVI secolo in Italia e in Francia (dove ebbe particolare fortuna nel

Seicento) e diffusasi in Germania nei secoli XVII-XVIII. Derivata dal saltarello (v.), fu presto stilizzata come forma strumentale, spesso inserita nella suite.

**"Deutscher Tanz"**

Danza di ritmo ternario (3/8 o 3/4) fu di gran voga in Germania e Austria dal XVIII secolo agli inizi del XIX, allorché venne sostituita dal valzer. Ci rimangono numerosi esempi dei tre grandi maestri del classicismo viennese (35 di F. J. Haydn, 50 di W. A. Mozart, 24 di L. van Beethoven); F. Schubert ne scrisse più di 100 per pianoforte.

**Gagliarda**

Danza librata rinascimentale, detta anche romanesca, ad andamento vivace e in tempo ternario. Quasi certamente di origine italiana, e più propriamente romana (probabilmente derivata dall'antico saltarello), ebbe grande fortuna in tutta Italia, dove fu adattata ai modi stilistici regionali (gagliarda parmigiana, "milanese", romagnola, veneziana ecc.) e in Europa. Si eseguiva nel XVI secolo dopo la lenta pavana (danza bassa) e nel XVII come danza a sé stante.

**Gavotta**

Danza francese del XVII secolo in 4/4, di andamento moderato, spesso caratterizzata da un incipit di 2/4 in levare. Forse di origine popolare, fu in auge alla corte parigina del Re Sole e fu largamente utilizzata da J.-B. Lully nelle musiche da balletto. Come parte integrante della suite, posta dopo la sarabanda e spesso associata con una seconda gavotta, entrò in composizioni di H. Purcell, J.S. Bach, F. Couperin, J.-P. Rameau ecc.

**Giga** (dall'inglese *jig*)

Danza in tempo composto (6/4, 6/8) che nei secoli XVII-XVIII fu molto usata nella musica strumentale, specie nella suite, dove occupava il posto conclusivo, e nella sonata da camera. Già nota in Irlanda nel XVI secolo come danza popolare a ronda, di-



segue

venne danza a coppia e fu introdotta in Scozia e Inghilterra come danza di corte. Nelle forme colte il tipo più diffuso fu quello francese, a carattere fugato, mentre quello italiano presenta un andamento molto veloce e strutturalmente più semplice.

### **Minuetto**

Danza di origine contadina, della regione francese del Poitou, di metro ternario, in tempo moderato. Introdotto alla corte di re Luigi XIV intorno al 1650, soprattutto per merito di J.-B. Lully, ebbe vastissima diffusione in Europa, dove fu largamente utilizzato nella musica operistica e nella letteratura strumentale, oltre che come danza di società. A differenza delle altre danze che costituivano i diversi movimenti della suite, il minuetto sopravvisse a lungo dopo il declino del gusto barocco. Fu introdotto, infatti, nella seconda metà del Settecento nella sinfonia, di cui costituì sino alla fine del classicismo il terzo movimento, costruito in forma ternaria (minuetto-trio-minuetto). Con F.J. Haydn e W.A. Mozart il minuetto andò progressivamente acquistando rapidità di movimento e scattante energia dinamica; con L. van

Beethoven si trasformò nello scherzo.

### **Passacaglia**

Danza e forma musicale, di ritmo ternario e andamento moderato, costituita da variazioni sopra un basso ostinato. Con ogni probabilità di origine spagnola, era inizialmente un semplice ritornello strumentale. Conobbe un vasto sviluppo in età barocca specie nella musica per clavicembalo (per esempio, con G. Frescobaldi), organo (celebri le passacaglie di D. Buxtehude e di J.S. Bach) e nell'opera (per esempio, in C. Monteverdi e in H. Purcell, in particolare nel genere del lamento). È molto simile alla ciaccona (v.), da cui non si può distinguere nettamente.

### **Passamezzo**

Danza e forma musicale italiana del XVI secolo, in tempo binario, di andamento moderato. Simile alla pavana, il passamezzo veniva unito per contrasto al veloce saltarello. Come composizione musicale, fu usato nella letteratura liutistica e per strumenti a tastiera fin verso la fine del Seicento. Originò una forma affine alla partita, in quanto costituita da una serie di variazioni sopra un basso ripetuto (talvolta esso stesso variato).

## **■ La sonata**

### **L'origine**

La sonata reca nel nome stesso la propria origine dalla base musicale della canzone e questa ambiguità che per qualche tempo l'accompagnò. Dal **senso generico di pezzo strumentale**, di "**canzona da sonar**" che ebbe soprattutto nel XVI secolo, con ancora un forte richiamo alla polifonia vocale, la parola passò poi a un significato più definito precisamente nel corso del XVII secolo, con lo **sviluppo della sonata a tre** e della (meno frequente) **sonata per violino e basso continuo**. L'iniziale prossimità della sonata al precedente modello della canzone polifonica vocale è percepibile esemplarmente nella *Sonata pian e forte* di G. Gabrieli, per quanto essa aderisca poi all'estetica barocca per la ricerca dei contrasti dinamici. La sonata in trio è pensata per due parti soliste, cioè principali (generalmente due violini), sostenute dal basso continuo (clavicembalo od organo).



segue

**Passé-pied**

Danza francese di andamento vivace, in tempo ternario, in voga nei secoli XVI e XVII. Fu introdotto da J.-B. Lully nel *ballet de cour* e impiegato nell'opera francese e nella suite strumentale fino a J.S. Bach.

**Pavana**

Danza di corte di carattere grave e solenne, in tempo binario, a cui seguiva generalmente una danza vivace in tempo ternario, la gagliarda (sostituita poi dalla corrente). Non se ne conosce con sicurezza l'origine: come danza fu diffusa in Europa soprattutto fra il 1525 e il 1550, ma fu coltivata come forma strumentale dai virginalisti inglesi (W. Byrd, J. Bull, O. Gibbons, J. Dowland) anche nel XVII secolo, agli inizi del quale entrò a far parte della suite in Germania. In epoca moderna M. Ravel ne compose una per orchestra (*Pavane pour une infante défunte*).

**"Rigaudon"**

Danza originaria della Provenza e della Linguadoca, in ritmo binario e movimento vivace, costituita da 3 o 4 sezioni. Fu assai popolare nel XVII secolo nella Francia meridionale, dove si trova ancora oggi co-

me danza a coppie con elementi di pantomima. Come molte altre danze popolari, passò nelle corti e quindi nella musica colta. Fu assunto nell'opera francese e nelle suite dei secoli XVII e XVIII (J.-B. Lully, J.-P. Rameau, A. Campra, J. Pachelbel, J.S. Bach) e si diffuse soprattutto in Inghilterra (H. Purcell).

**Saltarello** (o salterello)

Antica danza italiana, già nota nel XIV secolo, in ritmo ternario, rapida e allegra; il suo nome deriva dal passo, che in origine era saltato.

Ebbe grande diffusione fino alla metà del XVI secolo; riesumata più di due secoli dopo come danza popolare, conservò il carattere di danza di corteggiamento, vivace e briosa.

**Sarabanda**

Danza popolare spagnola di probabile derivazione orientale, diffusasi in Europa nei secoli XVI-XVII. In tempo ternario, dapprima a ritmo vivace, si assestò su un movimento alquanto lento e solenne quando fu introdotta nella suite strumentale, di cui divenne in breve il tempo barocco, da A. Gibson a J. Champion de Chambonnières a J.S. Bach, G.F. Händel, A. Corelli.

Con riferimento alla destinazione delle opere, si possono distinguere due tipi di sonate, la **sonata da camera** (riservata al concerto) e la **sonata da chiesa**. La sonata da camera si confonde ancora con la suite di danze, di cui riprende i caratteri. La sonata da chiesa mette in opera da tre a cinque movimenti, designati dal loro tempo: lento, vivace, lento, vivace. Ma resta chiaramente percepibile anche qui lo spirito della danza: il secondo movimento lento ricorda l'aspetto di una sarabanda, mentre il finale ricorda quello di una giga.

Agli inizi, la sonata fu un genere puramente italiano e destinato alla famiglia dei violini. Nella prima metà del Seicento trionfò la scuola di Modena, con M. Uccellini e i suoi successori Stradella e Colombi; gli sviluppi più importanti si ebbero a Bologna con M. Cazzati, G.B. Vitali e, soprattutto, a Roma con A. Corelli.

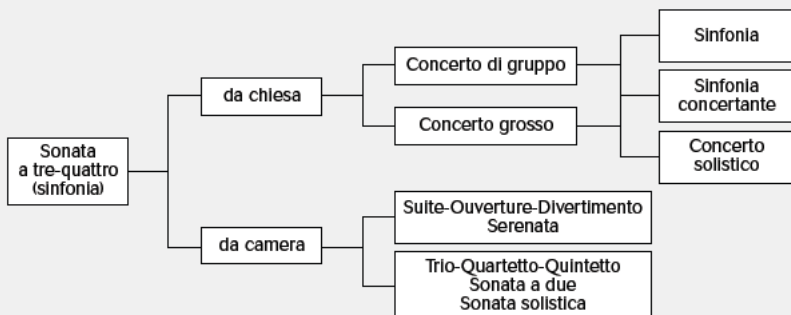
Sonate da camera  
e sonate da chiesa

La scuola di Modena

## LA FORMA-SONATA

“Il processo evolutivo cui andò soggetta la musica strumentale d'insieme dalla fine del Seicento alla fine del Settecento può

essere riassunto, pur tenendo conto dei gravi limiti che ogni schematizzazione impone, nel seguente specchio:



La protoforma, dunque, la forma-madre dalla quale, nel campo strumentale, trasero origine e sostentamento le principali organizzazioni del discorso musicale del XVIII secolo, è la sonata, intesa come composizione polistrumentale, affidata a un determinato gruppo di strumenti. Ma da quella si generarono due distinte “procedure”, l’una tendente a incrementare il

concetto d’insieme, di volume e di spazio (concerto, sinfonia), l’altra mirante a ridurre la compagine strumentale a un solo strumento o a una coppia di strumenti (sonata solistica o sonata accompagnata).” Da: A. Basso, *L’età di Bach e di Händel, in Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. V, EDT, Torino 1976.

### ■ Due maestri della sonata:

#### Arcangelo Corelli e Domenico Scarlatti

Arcangelo Corelli

Compositore e violinista, **Arcangelo Corelli** (Fusignano 1653 - Roma 1713) si formò a Bologna, dove ebbe come maestri di violino G. Benvenuti e L. Brugnoli; dal 1671 si stabilì a Roma e qui svolse la massima parte della sua attività: presso la chiesa di San Luigi dei Francesi, al servizio del cardinale B. Pamphili dal 1685 al 1689, poi del cardinale P. Ottoboni fino alla morte. Non esiste una sicura documentazione sui suoi viaggi a Parigi e in Germania: fu tuttavia in rapporto con corti tedesche, come possono attestare anche gli influssi che esercitò in Germania. Nel 1681 Corelli pubblicò l’op. 1, comprendente, come le successive opp. 2, 3 e 4 (rispettivamente del 1685, 1689 e 1694), 12 sonate a tre: da chiesa nelle opp. 1 e 3, da camera nelle opp. 2 e 4. Si tratta di sonate in cui si è visto rappresentato l’apogeo della sonata barocca.

Le 12 sonate  
per violino e basso

Nel 1700 pubblicò la celebre op. 5, costituita da 12 sonate per violino e basso (6 da chiesa e 6 da camera), dedi-

cata alla principessa Sofia Carlotta, divenuta l'anno seguente prima regina di Prussia. L'opera è **di grande importanza nella successiva storia della sonata europea e dello sviluppo delle scuole violinistiche**, che vi trovarono il proprio testo fondamentale, tanto da essere ristampata più di 50 volte nel corso del Settecento da editori diversi. Con Corelli, infatti, **il violino conseguì una prima compiuta valorizzazione in senso espressivo**. Del rigore con cui Corelli perseguì tali risultati sono testimonianza l'**esclusiva concentrazione della sua attività compositiva sulla musica strumentale** (in un ambiente in cui trionfava il teatro d'opera) e lo scarso numero di opere pubblicate, sottoposte probabilmente a un accurato lavoro di lima e caratterizzate da una concezione di misurato, classico equilibrio. Non minore importanza dell'op. 5 ebbero i **12 concerti grossi dell'op. 6**, pubblicati postumi nel 1714 (ma contenenti composizioni risalenti anche agli anni intorno al 1680) e appartenenti ai primi esempi significativi del nuovo genere. **Enorme fu l'influenza esercitata sui contemporanei**, tanto che le scuole violinistiche europee in qualche modo discendono tutte da Corelli.

I 12 concerti  
grossi op. 6

**Domenico Scarlatti** nacque a Napoli nel 1685. Sesto figlio di Alessandro, con il quale compì gli studi musicali, nel 1701 fu nominato organista della cappella reale di Napoli, dove esordì nel 1703 come compositore teatrale. Soggiornò per studi a Firenze, Roma, Venezia. Trasferitosi a Roma, fu maestro di cappella della regina Maria Casimira di Polonia e poi maestro di cappella in San Pietro. Nel 1719 si trasferì a Lisbona, dove ebbe l'incarico di maestro di cappella presso la corte del re del Portogallo e si dedicò all'istruzione musicale dei principi, in particolare della principessa Maria Barbara di Braganza. Nel 1733 seguì a Madrid Maria Barbara, divenuta regina di Spagna, al cui servizio rimase per il resto della propria esistenza. Morì a Madrid nel 1757.

Domenico Scarlatti

Scarlatti fu autore di una quindicina di melodrammi, dei quali solo due, *Tetide in Sciro* (1712) e *Narciso* (1720), sono pervenuti nella loro interezza. Pagine di alto valore ha la sua musica religiosa, che lo rivela in possesso delle più sofisticate risorse della tecnica contrappuntistica: notevole, in particolare, è uno *Stabat Mater* per 8 voci e basso continuo.

**La parte più alta della produzione di Scarlatti è però rappresentata dal corpus di 555 sonate per clavicembalo** (di cui solo una cinquantina furono pubblicate durante la vita del compositore), che costituiscono una delle espressioni più alte della musica strumentale settecentesca. Il problema della loro cronologia non è ancora stato risolto, anche se

Il corpus  
delle sonate  
per clavicembalo

molti indizi farebbero supporre che la maggioranza delle sonate fu composta nell'ultimo periodo della sua vita. **Direttamente legate alla sua pratica di virtuoso di clavicembalo, le sonate di Scarlatti hanno un'aderenza strettissima alle caratteristiche di questo strumento, il che toglie loro qualsiasi rigidezza o astrattezza di concezione.** Il loro schema consueto (un movimento basato su un unico tema e diviso in due parti con ritornello) conosce nella pratica applicazione un **numero sbalorditivo di varianti**; parimenti ricchissimi sono i riferimenti al mondo musicale contemporaneo, dal concerto al melodramma alla cantata a espressioni popolari. Anche a livello timbrico, **la sonorità del clavicembalo è piegata a riprodurre o a suggerire con inesauribile fantasia e con acutissima sensibilità le più svariate sonorità, da quelle dell'orchestra a quelle della chitarra spagnola.**

La singolarità dell'esperienza compositiva di Scarlatti, benché già riconosciuta nell'Ottocento da personalità quali M. Clementi, C. Czerny, J. Brahms, fu pienamente apprezzata solo nel XX secolo, con l'avviarsi di una verifica filologica e critica.

### ■ Il concerto

L'origine

Nel Cinquecento, quando l'arte concertistica iniziò ad affacciarsi sulla ribalta musicale europea, con il termine "concerto" si intendeva designare un pezzo musicale caratterizzato dall'unione di voci e strumenti o dalla contrapposizione di diversi raggruppamenti sonori. In tal senso si parlava di "concerto" per indicare la **musica suonata assieme da esecutori capaci di far risaltare sia l'unione, sia le individualità degli strumenti.** Infatti, le prime testimonianze cinquecentesche del concerto si riferiscono per lo più a pezzi caratterizzati dall'unione di voci e strumenti o dalla contrapposizione di diversi raggruppamenti sonori (basti pensare ai *Concerti* di G. Gabrieli).

Analogamente a quanto accadde con la suite e la sonata, anche nel caso del concerto il termine rimase ambiguo fin verso la metà del Seicento, quando ancora si potevano formalmente confondere concerto, sinfonia, canzone e sonata, in quanto basate tutte sul principio dello stile concertante (si pensi alle *Sacrae Symphoniae* di G. Gabrieli).

Il concerto barocco

Tuttavia, dopo la metà del Seicento, e segnatamente **dopo il 1680, cominciarono a delinearsi con chiarezza i tratti fondamentali del concerto barocco**, a opera di A. Stradella (1639-1682), della scuola bolognese (con G. Torelli) e romana (con A. Corelli), seguiti dalla grande fioritura della scuola

veneziana nei primi decenni del Settecento. Accanto al **concerto solistico** dominò il **concerto grosso**, in cui al grosso, o ripieno (l'orchestra), si contrapponeva il concertino, inizialmente costituito dall'organico della sonata a 3 (2 violini e basso continuo), poi anche da altri strumenti, come nei concerti grossi di G.F. Händel e di A. Vivaldi o nei *Concerti brandeburghesi* di J.S. Bach, summa del concerto barocco. **Giuseppe Torelli** (Verona 1658 - Bologna 1709) fu attivo come violinista e compositore a Bologna, Vienna e alla corte di Brandeburgo-Ansbach. **L'opera compositiva di Torelli raggiunge una maggiore precisione sia della forma, sia dello stile concerto.** La forma concerto si afferma infatti nelle sue opere perfezionandosi nello **schema in tre movimenti**: allegro, adagio, allegro. **Torelli si segnala tra gli esponenti più significativi del tardo barocco italiano**, con 8 raccolte a stampa di sonate, di concerti grossi e solisti, di suite e di sinfonie; particolarmente significativa è l'ultima raccolta (*12 Concerti grossi con una Pastorale per il Santissimo Natale*), anche se non va relegata in secondo piano l'op. 8. La sua opera (che annovera anche una cinquantina di lavori manoscritti, per lo più concerti e sinfonie) segna una tappa fondamentale nello sviluppo del concerto grosso e solistico.

Giuseppe Torelli

## Invenzione, tecnica e virtuosismo del concerto: Antonio Vivaldi

**Antonio Vivaldi** nacque a Venezia nel 1678. Violinista e compositore, figlio di Giovan Battista, violinista della cappella di San Marco, studiò nella città natale, sembra con G. Legrenzi; nel 1703 fu ordinato sacerdote, certo più per convenienza sociale che per vocazione, tanto da chiedere quasi subito una dispensa dal celebrare messa, adducendo ragioni di salute. Nello stesso anno entrò come insegnante di violino all'Ospedale della Pietà, uno dei 4 conservatori veneziani nei quali fanciulle orfane o bisognose erano avviate alla musica; qui rimase con varie mansioni (tra cui quella di maestro di cappella) sino al 1740, con numerose interruzioni legate alla sua professione di virtuoso di violino e, soprattutto, di compositore di melodrammi. Questa attività, sovente considerata di secondo piano, fu invece l'occupazione principale di Vivaldi, che, spesso impresario di se stesso, trovò in questa direzione una fonte di guadagno e l'esplicazione di una disposizione fantastica naturalmente atteggiata secondo una prospettiva "drammatica". Ospite dei maggiori centri teatrali italiani, Vivaldi fu spesso anche all'estero (Praga,

La vita

Attivo compositore di melodrammi

Vienna, Amsterdam) e proprio a Vienna lo colse la morte, nel 1741, in un momento in cui a Venezia lo si considerava ormai un compositore non più attuale.

### ■ Le opere in generale

La tarda riscoperta di Vivaldi

**La riscoperta di Vivaldi risale alla fine dell'Ottocento** e fu sollecitata dalla musicologia tedesca, che indagava sul peso determinante che la sua opera strumentale ebbe su J.S. Bach. **Ma solo dopo il 1945**, grazie alla pubblicazione delle opere strumentali, di buona parte di quelle religiose e di qualche rappresentazione della produzione melodrammatica, **ci si rese conto della sua singolare importanza nella civiltà musicale europea del primo Settecento**. Solo una parte modesta della produzione vivaldiana vide le stampe durante la vita dell'autore (la maggioranza fu edita ad Amsterdam): 9 raccolte di concerti (*L'estro armonico*, op. 3, 1712; *La stravaganza*, op. 4, 1712-13; *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, op. 8, circa 1725; *La cetra*, op. 9, 1728). Il resto delle opere editate include sonate da camera, per uno o 2 violini e basso e per violoncello. Dubbia è l'attribuzione delle sonate op. 13, *Il pastor fido*, per diversi strumenti melodici e basso continuo. Ma, accanto agli 84 concerti e alle 42 sonate dati alle stampe, esiste un vastissimo corpus di composizioni pervenute manoscritte: circa 320 concerti (per violino, per violoncello, per viola d'amore, per mandolino, per flauto, per oboe, per fagotto, per tromba, per corno, per complesso d'archi, per complessi vari di archi e fiati), 31 sonate e un numero imprecisato di cantate. A queste composizioni occorre aggiungere la serenata *La Sena festeggiante* (circa 1720), l'oratorio *Juditha triumphans* (1716).

Le raccolte di concerti

### ■ La musica strumentale

Carattere distintivo della produzione strumentale di Vivaldi è il rifiuto di ogni concezione astrattamente architettonica in favore di uno stile aperto alle suggestioni di una sempre cangiante disposizione soggettiva, ora drammatica, ora lirica. Questo atteggiamento di fondo (che distingue l'esperienza vivaldiana dall'oggettivismo classicheggiante di A. Corelli) si accompagna a un **senso acutissimo dei valori timbrici, che sembrano spesso porsi come perno del discorso compositivo**. Questi dati si collocano in una poetica allineata con le **esigenze di chiarezza, di ordine e di semplicità** della contemporanea Arcadia letteraria, con, in più, un gusto naturalistico, che emerge in particolare nelle numerose composizioni "a programma": dalle celebri *Quattro stagioni* (comprese nel *Cimento dell'armonia e*

Il senso dei valori timbrici

dell'invenzione op. 8) a *La tempesta di mare*, *La notte*, *L'inquietudine*, *La caccia* ecc.

### ■ La restante produzione

Notevoli sono la produzione melodrammatica (nella quale spiccano arie ed episodi strumentali di squisita fattura) e la produzione religiosa, che si impone per la varietà delle soluzioni stilistiche (che spaziano dalla riproposta della più complessa scrittura contrappuntistica negli episodi corali all'uso solenne dello stile concertato al canto solistico e virtuosistico) e per la forza della sua significazione espressiva. Non definitivamente determinato è anche il numero dei melodrammi composti o riadattati da Vivaldi: le più recenti ricerche lo fanno ammontare a una cinquantina. Per quanto riguarda la produzione teatrale, si segnalano *Arsilda, regina di Ponto* (1716), *Teuzzone* (1719), *La verità in cimento* (1720), *Il Giustino* (1724), *L'Orlando furioso* (1727), *La fida ninfa* (1732), *L'Olimpiade* (1734) e *Griselda* (1735).

La vasta produzione religiosa comprende una sessantina di composizioni tra parti di messa, salmi (2 *Beatus vir*, 2 *Dixit Dominus*, un *Nisi Dominus*, 3 *Laudate Pueri*, un *Laetatus sum*, 2 *Magnificat*) e altre pagine (due *Salve Regina*, lo *Stabat Mater*, vari mottetti ecc.).

## La musica strumentale francese: Couperin

La civiltà musicale francese si era fondata per tutto il Seicento sulle **danze contenute nelle opere teatrali di J.-B. Lully**. Verso la **fine del secolo**, **François Couperin**, importando e diffondendo in Francia, anche se tardivamente, la **sonata** ed elaborando il **modello fornitone esemplarmente da A. Corelli**, compose sonate a tre, che tenne però nascoste per timore che i tempi non fossero ancora maturi per una loro ricezione.

### ■ François II Couperin

**François II Couperin**, detto le Grand (Parigi 1668-1733), La vita massimo esponente dell'omonima famiglia di musicisti, conseguì verso il 1685 l'incarico di organista nella chiesa parigina di Saint-Gervais-Saint-Protais. Nel 1690, Couperin scrisse 2 messe per organo, a cui fecero seguito sonate a 3 nello stile di A. Corelli; nel 1693 vinse un concorso per un posto di organista alla corte di Luigi XIV, succedendo al suo maestro A.-J.-D. Thomelin. Divenne poi maestro di clavicembalo del duca di Borgogna, insegnante di musica a corte, ammirato esecutore e amico di personaggi illustri.

Fusione tra il gusto francese e l'italiano

Nelle sue musiche strumentali d'assieme si equilibrano brillantemente la grandiosità di J.-B. Lully con l'asciutta concezione formale di Corelli. Questo ideale di fusione tra i gusti italiano e francese è già esplicitato nei titoli stessi: *Les goûts-réunis*, 10 concerti, contenente in appendice *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli* (1724), e *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable monsieur de Lully* (1725), in cui si immagina che Corelli e Lully, sul Parnaso, riuniscano i loro geni a tutto vantaggio della perfezione della musica.

I "Pièces de clavecin"

Il massimo contributo di Couperin alla storia musicale restano i 4 libri di *Pièces de clavecin* (1713, 1717, 1720, 1730), che comprendono circa 250 pezzi raggruppati in 27 *ordres*, come suite di libera struttura: in pochi casi si tratta semplicemente di danze; nella maggior parte recano un titolo che allude a personaggi dell'ambiente di corte e della musica, a caratteri o sentimenti, a immagini naturalistiche o burlesche, ad argomenti mitologici. La scrittura è assai varia, ricca di ogni tipo di ornamentazione e di armonie innovative.

Le opere vocali

Tra le opere vocali sacre spiccano le 3 *Leçons de Ténèbres*, a 1 e 2 voci (circa 1713), sul testo delle *Lamentazioni* di Geremia, di grande forza espressiva; inoltre, diversi mottetti per voci soliste, strumenti e, talvolta, coro, e le *Elévations* per 1 o 2 voci e continuo (circa 1706). Altre opere sono: 4 *Concerts royaux* (1722); *Les Nations*, "sonate e sinfonie in trio" (1726); 2 messe per organo (1690); 6 preludi e un'allemanda per clavicembalo, contenuti nel metodo didattico *L'Art de toucher le clavecin* (1716).

## Il melodramma

Bernardo Pasquini

Nel Seicento l'opera costituì un'arte diversificata, ma pressoché totalmente italiana. Dopo F. Cavalli, fu un contemporaneo di Corelli, **Bernardo Pasquini** (Massa, Pistoia 1637 - Roma 1710), celebre organista in diverse chiese e clavicembalista da camera, a realizzare una discreta produzione teatrale: l'opera *Dov'è amore è pietà* inaugurò il Teatro Capranica di Roma (1679).

La separazione tra musica e azione drammatica

Al gusto composito che dominò la seconda metà del Seicento (al quale contribuirono anche le opere di A. Scarlatti, una delle maggiori figure a cavallo fra i due secoli) reagirono due librettisti geniali: A. Zeno e soprattutto P. Metastasio, i cui 27 "drammi per musica" (1723-71) ebbero tale fortuna da essere musicati in circa 900 opere. Riportando l'opera a maggiore dignità letteraria, **Metastasio finì per sancire definitivamente la separazione tra musica e dramma**,



## ARIA E BEL CANTO

L'aria fu in uso dal XV secolo con diversi significati: assunse quello più diffuso, e cioè di **forma vocale monodica con accompagnamento strumentale**, solo a partire dal XVII secolo, per designare una delle strutture portanti della **cantata**, dell'**oratorio** e del **melodramma**. Nelle *Nuove musiche* (1601) di G. Caccini l'aria ha una semplice struttura strofica (A, A', A''); nei primi melodrammi di J. Peri e C. Monteverdi cominciò a delinearsi come momento di maggior espansione melodica rispetto al recitativo e all'arioso, in rapporto alle esigenze del testo; nell'oratorio e nelle cantate di scuola romana (L. Rossi, G. Carissimi) si presenta analogamente con notevole varietà di forme, che condussero alla **struttura tipica dell'aria settecentesca**, codificata da A. Scarlatti (tripartita in A, B, A'), dove la **ripresa variata della prima parte consentiva all'interprete di fare sfoggio di virtuosismo belcantistico**.

Ricco di abbellimenti e fioriture, e respon-

dente a una concezione che conferiva all'interprete la massima libertà e iniziativa nei confronti della pagina scritta, lo stile belcantistico ebbe infatti il suo culmine in Italia nel XVIII secolo, collegandosi alle eccezionali capacità virtuosistiche dei cantanti castrati. Il prevalere dell'esibizione vocalistica, e comunque di ragioni puramente musicali a scapito del testo e dei valori drammatici, diede origine alle **polemiche di teorici e letterati contro il melodramma** quale si era venuto definendo nel corso del Settecento, come **alternanza di recitativo** (limitato a formule stereotipate), che serviva per portare avanti l'azione, e **aria**, che costituiva un momento musicale ed espressivo in sé concluso (si distinguevano **diversi tipi di arie: cantabile, di portamento, di mezzo carattere** ecc.). L'evoluzione del gusto, che condusse alla riforma di C.W. Gluck, implicò la rinuncia non all'aria, ma al suo assoluto predominio.

confinando l'azione nei recitativi (che venivano per lo più liquidati sbrigativamente dai compositori con un formulario convenzionale) e **facendo sì che l'interesse musicale si concentrasse nelle arie**.

## ■ Zeno e Metastasio

Apostolo Zeno (Venezia 1668-1750) fondò nel 1691 l'Accademia degli Animosi, annessa nel 1698 all'Arcadia. Riscosse il primo successo come librettista con *Gl'inganni felici* (1695). Nel 1710, con il fratello Pier Caterino, S. Maffei e A. Vallisnieri, fondò il "Giornale de' letterati d'Italia" e dal 1718 al 1729 fu poeta di corte a Vienna. Personalità versatile, di cultura eclettica e dai molteplici interessi, nei suoi libretti cercò di **ispirarsi alla linearità drammatica della tragedia classica**, pur preoccupandosi di soddisfare le peculiari esigenze della musica. **Zeno ridusse al minimo i personaggi e le azioni collaterali** (in particolare, abolendo i ruoli buffi), **limitò il numero delle scene, predilesse i soggetti storici**; i suoi libretti (una quarantina, oltre a una ventina di azioni sacre), di cui alcuni scritti in collaborazione con P. Pariatì, furono musicati infinite volte e da autori quali G.B. e A.M. Bononcini, J.J. Fux, B. Galuppi, G.F. Händel, J.A. Hasse, G.B.

Apostolo Zeno

Pergolesi, N. P. Porpora, A. Scarlatti, A. Vivaldi ecc. sino ai primi decenni dell'Ottocento.

Pietro Metastasio

**Pietro Metastasio**, propriamente Pietro Trapassi (Roma 1698 - Vienna 1782), figlio del commerciante assisiense F. Trapassi, fu notato dall'abate Gravina per la sua precoce attitudine a improvvisare versi. Fu appunto il Gravina a grecizzare il suo nome in quello di Metastasio e ad avviare il giovane agli studi filosofici, prima a Napoli, poi a Scalea di Calabria, sotto la guida del celebre G. Caloprese. Ricevuti gli ordini minori nel 1717, trasgredendo all'ordine del Gravina, Metastasio pubblicò un volume di *Poesie*. Dopo la morte del Gravina, Metastasio divenne membro dell'Arcadia, per la quale compose la canzonetta *La primavera* (1719). In quello stesso anno si trasferì a Napoli, dove trovò lavoro nello studio di un avvocato, pur continuando a comporre versi. Del 1721 è l'azione teatrale *Gli Orti Esperidi*, composta per celebrare il genetliaco dell'imperatrice d'Austria Elisabetta Cristina, moglie di Carlo VI. L'attrice M. Benti Bulgarelli, detta la Romanina, che nell'azione aveva interpretato la parte di Venere, cominciò da quel momento a proteggere il giovane autore. Per lei Metastasio scrisse (1723) **il suo primo melodramma, la Didone abbandonata**, che riscosse un grandissimo successo. Tra il 1726 e il 1730 Metastasio compose altri melodrammi (*Siroe*, *Catone in Utica*, *Ezio*, *Semiramide riconosciuta*, *Alessandro nelle Indie*, *Artaserse*).

La "Didone abbandonata"

Nel 1730 Metastasio fu invitato alla corte di Vienna per succedere come poeta aulico ad A. Zeno e a Vienna restò per il resto della sua vita, prima durante il regno di Carlo VI, poi durante quello di Maria Teresa, protetto dall'affetto della contessa M. Pignatelli d'Althann. In questo lungo periodo, **Metastasio compose liriche** (le migliori furono le canzonette *La libertà*, 1733; *La partenza*, 1747; *La palinodia*, 1749), **cantate**, **azioni teatrali di carattere sacro e profano da rappresentare a corte, nonché altri numerosi libretti o "drammi per musica"** (*Demetrio*, *Issipile*, *Adriano in Siria*, *Olimpiade*, *Demofonte*, *La clemenza di Tito*, *Achille in Sciro*, *Ciro riconosciuto*, *Temistocle*, *Zenobia*, *Attilio Regolo*), quasi tutti scritti nel decennio 1730-40, il più ricco e fortunato per l'autore, e messi in musica da molti compositori sino a W.A. Mozart e oltre. Le opere posteriori risentono di una decadenza che si andò accentuando col passare degli anni (*Il re pastore*, *L'eroe cinese*, *Nitteti*, *Il trionfo di Cecilia*, *Romolo ed Arsilia* ecc.). In queste ultime opere, come già in alcune del periodo più felice, si accentua la tendenza alla declamazione, ma non viene meno il carattere fondamentalmente eroico e nobile del teatro di Metastasio.

Altri testi per la musica

## Alessandro Scarlatti

**Alessandro Scarlatti** nacque a Palermo nel 1660. Si trasferì giovanissimo a Roma, dove compì gli studi musicali ed esordì nel 1679 come compositore teatrale con la sua prima opera, *Gli equivoci nel sembiante*. La fama rapidamente conquistata nell'ambiente musicale romano gli valse la protezione di Cristina di Svezia, che lo nominò maestro della sua cappella di corte; nel 1684 ottenne l'incarico prestigioso di maestro di cappella della corte di Napoli. **A Napoli risiedette sino al 1702, componendo 35 melodrammi e condizionando in maniera determinante la vita musicale della città, che divenne uno dei più importanti centri musicali europei.** In quella speranza, presto delusa, di trovare una più remunerativa sistemazione presso la corte medicea, per la quale aveva composto numerosi melodrammi, nel 1702 si trasferì in Toscana; nello stesso anno fu a Roma, dove venne nominato vicemaestro della cappella di Santa Maria Maggiore, entrò al servizio del cardinale Ottoboni e nel 1706 fu accolto con grandi onori nell'Arcadia.

Napoli, centro musicale europeo

Nel 1708 il nuovo viceré di Napoli (che era nel frattempo caduta sotto il dominio austriaco) gli offrì di nuovo il posto di maestro di cappella a corte; Scarlatti accettò, anche in considerazione del fatto che nessun altro centro musicale italiano avrebbe potuto offrirgli di più, in un momento in cui le sue opere, di chiaro gusto barocco, sembravano non poter reggere a lungo il confronto con i più giovani rappresentanti del nuovo stile pregalante. A Napoli, dove morì nel 1725, rimase per il resto della sua vita, salvo una parentesi a Roma tra il 1717 e il 1721; negli ultimi anni, Scarlatti abbandonò la composizione operistica per dedicarsi completamente al repertorio vocale cameristico e religioso.

### ■ L'opera

Autore di una **produzione immensa**, che tocca **tutti i generi musicali dell'epoca**, Scarlatti fu la maggiore personalità del teatro musicale tardobarocco italiano. Autore di 67 melodrammi (il numero non comprende le numerose revisioni di composizioni altrui e i cosiddetti pasticci), **elaborò un'opera che forniva un solido schema razionale, basato su moduli formali fortemente stilizzati, al fantasioso melodramma barocco.** Contemporaneamente attuò un **radicale ampliamento delle risorse espressive**, sviluppando l'orchestrazione, le tecniche del recitativo e dell'aria (nella forma tripartita ABA'), i pezzi di insieme ecc.; sua fu anche

Una produzione vastissima

Codificazione dell'ouverture	la codificazione dell'ouverture "avanti l'opera" nell'articolazione allegro-adagio-allegro. La generazione successiva alla sua, alla quale si deve la diffusione europea del melodramma italiano, e in particolare napoletano, si appropriò di queste conquiste stilistiche, modulandole tuttavia in una direzione sostanzialmente estranea al gusto scarlattiano; ciò spiega il <b>rapporto mediato e problematico di Scarlatti con la tradizione musicale settecentesca</b> .
I melodrammi	Tra i melodrammi più significativi di Scarlatti si ricordano <i>La Statira</i> (1690); <i>La caduta dei Decemviri</i> (1697); <i>Il Mitridate Eupatore</i> (1707); <i>Il Tigrane</i> (1715); <i>Il trionfo dell'onore</i> (1718), di carattere semiserio; <i>Marco Attilio Regolo</i> (1719); <i>La Griselda</i> (1721).
Le cantate e il repertorio sacro	Accanto alla produzione operistica spicca quella, vastissima, di <b>cantate</b> (più di 700 per voce e basso continuo; 26 per due voci; 83 per voce e strumenti vari): un patrimonio in gran parte inesplorato, che racchiude pagine di altissimo impegno espressivo. Notevole è anche il <b>repertorio sacro e religioso</b> , comprendente una decina di messe e un centinaio di <b>mottetti</b> (nello stile arcaico "alla Palestrina" e nel moderno stile concertante), una <b>passione</b> e una trentina di <b>oratori</b> (fra cui 2 <i>Giuditte</i> , 1694 e 1700; <i>Il Sedecia</i> , 1705; <i>Cain</i> , 1707; <i>La vergine addolorata</i> , 1717). Di minore rilievo è, invece, la produzione strumentale, comprendente 12 <i>Sinfonie di concerto grosso</i> , 6 concerti per archi, alcune sonate da camera per flauto e strumenti e numerose composizioni per clavicembalo.

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- R. Celletti, *Storia del belcanto*, La Nuova Italia, Firenze 1986 (2a ed.).
- M.T. Muraro (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Olschki, Firenze 1986.
- M. Talbot, *Vivaldi*, EDT, Torino 1978.

##### Discografia

- Corelli, *Concerti grossi op. 6*, Solisti italiani, Denon CO-74168/69.
- Scarlatti, *Sonates*, Landowska, EMI Classics CDH 7 64934 2.
- Torelli, Mossi, Valentini e altri, *Concerti*, Musica Antiqua Köln, Archiv 45393-2.
- Vivaldi, *L'estro armonico* op. III, F. Biondi, Virgin Veritas 5 45315 (2 CD).
- Vivaldi, *Gloria*, Muti, Emi 5 66987.
- Vivaldi, *Concerti "delle stagioni"*, Chiarappa, Denon Co 75352.
- Couperin, *Office des Ténèbres de la Semaine Sainte*, Lesne, Harmonic Records H/CD 9140.
- Sainte Colombe *Concerts a deux violes esgales*, Kuijken/Savall, Astrée E 7729.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

LO STILE CONCERTANTE	A partire da metà Seicento, si impose lo stile concertante, che iniziò a designare l'unione di voci e strumenti o la modalità del suonare assieme di gruppi strumentali in cui emergessero in forma embrionale uno o più solisti. Si affermò nelle nuove forme della <i>suite</i> , della sonata e del concerto.
LE NUOVE FORME	La suite proveniva da danze di origine popolare, riprese come movimenti unificati dalla comune tonalità e posti in successione secondo criteri di contrasto ritmico ed espressivo: la sua struttura venne poi fissata in una successione di quattro danze (allemanda, corrente, sarabanda, giga). La <b>sonata</b> si sviluppò inizialmente come sonata a tre e sonata per violino e basso continuo; si distinsero due tipi di sonate: la sonata da camera (riservata al concerto) e la sonata da chiesa. Grandi maestri della sonata furono A. Corelli e D. Scarlatti. La terza forma fu il <b>concerto</b> , che ebbe insigni interpreti in Stradella, Torelli, ancora Corelli, Vivaldi. Si distinse in concerto solistico e concerto grosso.
VIVALDI	Rifiutò ogni concezione astrattamente architettonica in favore di uno stile aperto, accompagnato da un acutissimo senso dei valori timbrici. Tra le opere di maggior fortuna si ricordano 9 raccolte di concerti (fra cui <i>L'estro armonico</i> ; <i>La stravaganza</i> ; <i>Il cimento dell'armonia e dell'invenzione</i> ); compose inoltre più di 300 concerti, alcuni melodrammi ed ebbe anche una vasta produzione religiosa.
IN FRANCIA	Sul modello di Corelli, fu F. Couperin a diffondere in Francia la sonata, fornendone saggi ricchi di ornamentazione e di armonie innovative; importante la sua produzione per clavicembalo.
IL MELODRAMMA	Il melodramma conobbe un ulteriore impulso soprattutto per merito dei libretti di Metastasio, che finì per sancire definitivamente la separazione di musica e dramma, e di A. Scarlatti, capace di fornire un solido schema razionale, basato su moduli formali stilizzati, al fantasioso melodramma barocco.

# 7 Johann Sebastian Bach

---

**Musicista spirituale per eccellenza**, Bach si allontana, per unità e originalità d'ispirazione, dal tono mondano, quando non frivolo, di molta musica barocca. **Indifferente al gusto e allo spirito del tempo**, fu dalla società dell'epoca tollerato quasi fosse un estraneo: certo non fu né amato, né in un qualche modo seguito. La musica di Bach passò quasi inosservata, "superflua"; ciò pare oggi un paradosso, quando anche nella produzione profana di Bach si riconosce un afflato potente di interiorità profonda e meditata. La sua stessa opera strumentale, consapevolmente controllata da uno spirito sistematico e illuminata da un'idealità sconosciuta ai più, ricerca una **purezza** e un'**intensità** che "**risuonano**" ancora oggi in modo misteriosamente alto e irripetibile.

## La vita e le opere

Ultimogenito del violinista Johann Ambrosius, **Johann Sebastian Bach** nacque a Eisenach, in Turingia, nel 1685 e dimostrò, secondo un'ormai secolare tradizione familiare, un talento musicale precocissimo.

### ■ Gli anni giovanili

Nel 1693-95 frequentò la scuola di latino di Eisenach e, dopo la morte dei genitori (1694-95), fu accolto a Ohrdruf dal fratello Johann Christoph, che gli impartì lezioni di organo e clavicembalo. Nel 1700 lasciò la famiglia del fratello per recarsi a Lüneburg, dove entrò a far parte del coro della Michaeliskirche e conobbe G. Böhm. Frequentò inoltre la biblioteca locale, che raccoglieva numerose musiche del XVI e XVII secolo. Durante alcuni soggiorni ad Amburgo poté ascoltare J.A. Reinken e forse opere teatrali di R. Keiser. Dopo essere stato per breve tempo violinista presso la corte di Sassonia-Weimar, nel 1703 divenne organista titolare di San Bonifacio ad Arnstadt e in breve tempo acquisì una vasta rinomanza come virtuoso.

Nel 1705 si recò a piedi a Lubecca (400 km) per ascoltare il famoso organista D. Buxtehude e anche con la speranza di succedere all'ormai anziano maestro; ma tale speranza non si attuò e il giovane musicista trovò un'altra sistemazione, come organista di San Biagio a Mühlhausen (1707), dove sposò la cugina Maria Barbara e compose un gran nume-

Virtuoso di organo

ro di pezzi per organo e le prime cantate a noi pervenute.

### ■ A Weimar

Alcuni dissidi con gli immediati superiori lo indussero, nel 1708, alle dimissioni e al **trasferimento presso la corte di Sassonia-Weimar come organista e musicista di camera (violinista e violista)**. A Weimar continuò la composizione di musiche organistiche, particolarmente gradite al duca, conobbe un suo lontano cugino, J.G. Walther, anch'egli teorico della musica e compositore, ed ebbe modo di **studiare le musiche italiane contemporanee**, trascrivendo concerti di A. Vivaldi, A. e B. Marcello e altri, e copiando di proprio pugno i *Fiori musicali* di G. Frescobaldi.

L'influsso italiano

Nello stesso tempo crebbe la sua fama di insuperabile organista, consacrata dai concerti che tenne negli anni 1713-17 a Dresda, Halle, Lipsia e in altri centri minori.

### ■ Alla corte di Köthen

I motivi per cui Bach abbandonò nel 1717 Weimar, in completa disgrazia presso il duca, non sono stati ancora definitivamente chiariti, ma sembra debbano risalire alla mancata nomina alla direzione dell'orchestra di corte. Sempre nel 1717 assunse la carica di maestro di cappella alla corte riformata del principe Leopoldo di Anhalt-Cöthen a Köthen, con l'incarico di comporre cantate d'occasione e musiche concertistiche. Il fatto che a Köthen la musica sacra non fosse praticata (la corte era di confessione calvinista e perciò ostile all'impiego della musica nel culto) gli consentì di **dedicarsi con maggiore applicazione alla musica strumentale**; a quel periodo risalgono appunto i 6 *Concerti brandeburghesi*, le *Suites* e sonate per strumenti soli o accompagnati e, soprattutto, molta musica per cembalo, fra cui spicca il primo volume del *Clavicembalo ben temperato*.

La musica strumentale

Nel 1721, dopo la morte della prima moglie Maria Barbara, Bach sposò la cantante Anna Magdalena Wülcken, figlia di un trombettista locale.

### ■ La maturità a Lipsia

Il periodo di Köthen si concluse nel 1723, quando Bach accettò il posto di *Kantor* nella chiesa di San Tommaso a Lipsia, lasciato vacante da J. Kuhnau. Pur continuando a mantenere il titolo di *Kapellmeister* a Köthen, non abbandonò più Lipsia, anche se **dissidi e attriti con i superiori laici ed ecclesiastici gli procurarono non poche amarezze**. Durante i primi anni di attività a Lipsia, compose un gran numero di cantate sacre e le grandi *Passioni*, ritornando alla

"Kantor" a Lipsia

La musica sacra

musica strumentale solo verso il 1726. Nel 1729 e fino al 1740 circa, assunse la direzione del Collegium Musicum universitario, per il quale compose numerose cantate profane e concerti per uno e più cembali, nonché molta musica strumentale di vario genere.

Il ventennio 1730-50 fu occupato dalla composizione della *Messa in si minore* (in parte dedicata all'elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto III, cattolico), dalla rielaborazione di sue musiche precedenti, dalla soluzione di problemi di contrappunto (esempi illuminanti in tal senso sono il secondo volume del *Clavicembalo ben temperato*, i corali organistici della raccolta del 1739 e le *Variazioni Goldberg*). Nel 1747 il re Federico II di Prussia lo invitò a Potsdam, riservandogli grandi onori e assistendo ammirato alle sue magistrali improvvisazioni. Tornato a Lipsia, riconoscente Bach inviò al sovrano l'*Offerta musicale*, rigorosa elaborazione delle improvvisazioni berlinesi. Verso il 1749 la salute del compositore cominciò a declinare; la vista si affievolì sempre più e a nulla valsero le operazioni tentate da un oculista inglese di passaggio a Lipsia. **Ormai completamente cieco, Bach dettò l'Arte della fuga** (1750), la sua ultima grande composizione, rimasta incompiuta, prima di essere colto da collasso cardiaco, sopraggiunto poche ore dopo un insperato e prodigioso recupero delle facoltà visive.

Gli ultimi anni

"Arte della fuga"

## La produzione per organo

La fama del virtuoso di organo soverchiò a lungo quella del compositore e **le formidabili architetture dei pezzi composti per questo strumento** (corali, fantasie, toccate, preludi e fughe) **furono considerate poco più di un arido esercizio accademico**, semplice pretesto per mirabolanti esibizioni esecutive. Eppure in esse, e nelle grandi raccolte di corali soprattutto, vive tutta la tradizione organistica tedesca, ereditata, ancora sotto l'influenza di italiani e francesi, da S. Scheidt, J.P. Sweelinck, D. Buxtehude, J. Pachelbel e J.G. Walther, assimilata e sviluppata in una dimensione nuova, che travalicava il ruolo meramente funzionale della musica d'organo come complemento del servizio religioso.

Volendo sistematizzare la produzione bachiana per organo, si possono classificare le opere secondo due criteri: il primo, privo di riferimenti religiosi, raccoglie preludi e fughe, toccate e fughe, passacaglie e fughe, fantasie e fughe, opere tutte di grande virtuosismo; il secondo riunisce, invece, le opere per organo "liturgiche", che assommano a più di centocinquanta corali.

L'organo svincolato dal servizio liturgico



## La musica sacra

### ■ Le cantate

Ispirate alla stessa profonda religiosità che caratterizza i corali per organo sono le **cantate sacre**, che, durante l'intero arco della sua creatività, Bach, convinto credente e spirito intimamente religioso, compose per la liturgia della Chiesa evangelica. Anch'esse **rivelano una somma di sapienza polifonica, di equilibrio costruttivo, di perfezione nel trattamento delle voci, di vigore dinamico nell'accompagnamento strumentale**: caratteristiche che confluirono negli oratori e soprattutto nelle uniche due grandi *Passioni* rimasteci delle cinque composte. Strutturalmente affini alle cantate sacre sono le cantate profane, testimonianza di una disposizione spigliata e spesso venata di uno humour bonario.

Cantate  
per l'anno liturgico

### ■ Le messe

Bach compose quattro messe brevi e la grande *Messa in si minore*. Le prime riprendono composizioni precedenti (cantate adattate al testo della messa) e illustrano perfettamente le concezioni stilistico-compositive degli autori del tempo quanto alla forma della messa breve. Al *Kyrie* spetta uno sviluppo di rilievo, all'incirca come accadeva nel primo movimento della sonata; è il luogo delle grandi fughe corali, delle costruzioni complesse; il resto della messa presenta una successione di arie.

La struttura  
delle messe  
bachiane

Dal 1733 al 1738 Bach lavorò con grande impegno alla *Messa in si minore*. Questa messa, che non ha paragoni nelle opere consimili prodotte nel XVIII secolo, è costruita come una gigantesca cantata in ventiquattro movimenti indipendenti. Bach la pensò come rappresentazione del dramma del Calvario di Cristo: nessun esercizio didattico, ma un atto di fede.

La "Messa  
in si minore"

### ■ Gli oratori e le Passioni

Tra il 1734 e il 1736 Bach compose tre opere a cui diede il titolo d'oratorio: l'*Oratorio dell'Ascensione*, l'*Oratorio di Pasqua* e l'*Oratorio di Natale*. È senz'altro quest'ultimo a costituire l'opera dell'autore più rappresentativa nel genere: una *suite* di sei cantate, dalle quali si differenzia per la presenza di una narrazione biblica.

I tre oratori

Fenomeno musicale tipicamente germanico, la Passione è essenzialmente un oratorio sul tema della morte di Cristo. Bach compose, come accennato, cinque Passioni, di cui sono giunte a noi la *Passione secondo S. Matteo* (1721) e la *Passione secondo S. Giovanni* (1724), nell'insieme sintesi

Le Passioni secondo  
Matteo e Giovanni

## JOHANN SEBASTIAN BACH

		BWV*	anno
<b>MUSICA SACRA</b>			
<b>191 cantate da chiesa</b>	(da Bach generalmente chiamate "concerti") per il servizio liturgico o altre occasioni		
<b>3 oratori</b>	per Pasqua <i>Oster-Oratorium</i>	249	ca 1732-35
	per Natale <i>Weihnachts-Oratorium</i> (ciclo di 6 cantate per le festività da Natale all'Epifania)	248	1734
	per l'Ascensione <i>Auferstehung-Oratorium</i>	11	1735
<b>3 passioni</b>	<i>Johannes-Passion</i>	245	1724
	<i>Matthäus-Passion</i>	244	1729 (o 1727?)
	<i>Markus-Passion</i> (perduta, ma ricostruibile in parte con il materiale della <i>Traverde BWV 198</i> in essa utilizzato)	247	1731
<b>Messa in si min.</b> costituita da 4 "blocchi":		232	1724-49
<i>Missa (Kyrle-Gloria)</i>			1733
<i>Symbolum Nicenum (Credo)</i>			ca 1747-49
<i>Sanctus</i>			1724
<i>Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem</i>			ca 1747-49
<b>4 messe brevi</b> , o "luterane" ( <i>Kyrle-Gloria</i> )		233-236	ca 1735-44
<b>Magnificat</b> in 2 versioni:	in mi bemolle maggiore	243a	1723
	in re maggiore	243	ca 1728-31
<b>7 mottetti tedeschi</b> fra cui:	<i>Singet dem Herrn</i> a 8 voci	225	ca 1726-27
	<i>Jesu, meine Freude</i> a 5 voci	227	1723
	<i>Komm, Jesu, komm!</i> a 8 voci	230	1730
<b>ca 350 corali</b> , di cui 162 utilizzati in cantate, passioni, oratori, mottetti		253-438	
<b>35 Lieder</b> spirituali		439-474	

\* Bach Werke Verzeichnis; numerazione delle opere di Bach creata da W. Schmieder nel 1950

\*\* data della pubblicazione

compiuta e apice indiscusso di tutta la tradizione musicale protestante. Analogamente a quanto accade con la *Messa in si minore*, soprattutto con la *Passione secondo S. Matteo* Bach ha messo in musica il proprio singolo atto di fede, opera didattica per eccellenza, a motivo della violenza del dramma e del prodigioso senso teatrale che vi è infuso. Oltrepassando di gran lunga la misura dell'oratorio, questa prima Passione bachiana costituisce anche una delle opere più vaste dell'autore, sia per le dimensioni, sia per i mezzi utilizzati.

## Le composizioni strumentali

Le musiche strumentali testimoniano la costante attenzione che Bach rivolse alle parallele esperienze italiane e francesi. Nei *Concerti brandeburghesi*, nei concerti per violi-

I "Concerti brandeburghesi"

## JOHANN SEBASTIAN BACH

BWV\*

anno

## CONCERTI E OVERTURES

<b>Six concerts avec plusieurs instruments</b> (Concerti brandeburghesi)		1721
1. fa magg. 2 cor. cac., 3 ob., fg., vl., picc., archi, cont.	1046	
2. fa magg. tr., fl., ob., vl., archi, cont.	1047	
3. sol magg. 3 vl., 3 v.le, 3 vlc., cont.	1048	
4. sol magg. vl., 2 fl., archi, cont.	1049	
5. re magg. fl. trav., vl., clav., archi, cont.	1050	
6. si bem. magg. 2 v.le da braccio, 2 v.le da gamba, vlc., cont.	1051	
<b>concerti per strumenti vari con archi e continuo</b>		
2 per vl. (la min., mi magg.)	1041-42	ca 1718-23
1 per 2 vl. (re min.)	1043	ca 1718-23
1 per vl., fl. e clav. (la min.; trascr. da BWV 894 e 527)	1044	ca 1730-35
7 per clav. (trascr. da precedenti conc. per vl. o altro strum.)	1052-58	ca 1727-35
3 per 2 clav. (trascr. da precedenti conc. per 2 vl. o altri strum.)	1060-62	ca 1727-35
2 per 3 clav. (trascr. da precedenti conc. per 3 vl.)	1063-64	ca 1727-35
1 per 4 clav. (da A. Vivaldi, op. III n. 10 per 4 vl.)	1065	ca 1727-35
<b>ouvertures (suites) per orchestra</b>		ca 1722-30
1. do magg.	1066	
2. si min. (con fl. trav. solista)	1067	

## OPERE CANONICHE

<b>L'offerta musicale</b>	( <i>Das musikalische Opfer</i> ) su tema di Federico II di Prussia: contiene 2 ricercari (a 3 e 6 voci) per clav., 9 canoni, 1 fuga canonica, 1 sonata per fl., vl. e clav.)	1079	1747**
<b>L'arte della fuga</b>	( <i>Die Kunst der Fuge</i> , tit. non originale) contiene 23 brani sullo stesso tema, l'ultimo dei quali, incompiuto, doveva essere seguito da una 24ª composizione	1080	

## ca 20 canoni vari

abbreviazioni: clav. = clavicembalo; cont. = continuo; cor. cac. = corno da caccia; fg. = fagotto; fl. = flauto; fl. trav. = flauto traverso; ob. = oboe; tr. = tromba; vl. = violino; v.le = viola; vlc. = violoncello

no, nelle sonate e partite per violino solo, nelle sonate per violino e cembalo, nelle suite per violoncello e in tutte le composizioni del periodo di Köthen si ritrovano, amalgamati in un superiore equilibrio, i modelli italiani del concerto grosso, il gusto francese per un vivo colorismo timbrico, la sapienza germanica della costruzione contrappuntistica.

Ulteriore smaterializzazione del linguaggio e compiuta perfezione dei rapporti architettonici caratterizzano la musica strumentale che Bach compose nel periodo di Lipsia e nell'epoca in cui diresse il Collegium Musicum: fra l'altro, le ouvertures per orchestra e i magistrali concerti per uno o più clavicembali e per strumenti solisti, in parte trascrizioni di musiche precedenti, proprie o altrui. Monumentale è anche la produzione propriamente cembalistica, molto affine nella concezione formale ai pezzi per organo. Sono da ricordare lo slancio delle toccate, la purezza delle invenzio-

Smaterializzazione del linguaggio

La produzione per clavicembalo

Il "Clavicembalo ben temperato" e le "Variazioni Goldberg"

La produzione "didattica"

ni, sinfonie, *suite* e fantasie del periodo di Köthen, la costruzione evolutiva dei due volumi del *Clavicembalo ben temperato*, l'eccellente esempio di magistrale tecnica della variazione, di inesauribile facoltà inventiva rappresentato dalle *Variazioni Goldberg* (quarta parte delle *Klavierübungen*).

Non vanno infine dimenticate le composizioni "didattiche" (i *Büchlein* per Anna Magdalena Bach e per il figlio Wilhelm Friedemann Bach, le altre tre parti delle *Klavierübungen*), i pezzi per liuto, la musica da camera e tanti altri lavori di vario genere, tutti dotati di profondo e autonomo significato nel quadro della produzione musicale bachiana, che fu vastissima ma non lasciò mai spazio a composizioni "minori".

## Un genio anticipatore

La riscoperta nell'Ottocento

Dopo la morte, nonostante l'opera di diffusione dei celebri figli e degli allievi H.N. Gerber, J.F. Agricola, J.J. Quantz, la sua musica fu dimenticata per oltre cinquant'anni. Solo agli inizi dell'Ottocento, e con una storica riesecuzione della *Pas-sione secondo S. Matteo* diretta da F. Mendelssohn a Berlino (1829), cominciò a essere riscoperta, studiata e apprezzata. Nonostante l'universale ammirazione di cui è oggetto, la figura di Bach non ha ancora trovato una collocazione definitiva e per tutti convincente nella storia della musica. Superata la concezione che vede in lui solo il perfezionatore sommo e la sintesi finale di tutta una tradizione musicale, dal Rinascimento al barocco, restano ancora da chiarire molti problemi, che concernono i rapporti della sua musica con quella dei contemporanei e, soprattutto, dei musicisti posteriori, fino alle esperienze più moderne.

Se è vero che il continuo riferirsi, specialmente nella tarda maturità a Lipsia, alle musiche del passato portò Bach a rifiutare risolutamente l'adesione allo stile galante allora in voga, la compatta concentrazione del materiale, l'assoluto rigore dell'elaborazione, la geniale astrattezza dell'invenzione si proiettano verso il futuro: vi si riallacciano le ultime esperienze di L. van Beethoven e sono base ineliminabile delle ricerche seriali di A. Schönberg e di A. Webern. In questa prospettiva, perdono qualsiasi valore le accuse di limitatezza culturale e di conservatorismo mossegli dai contemporanei, per i quali era oggettivamente impossibile comprendere la reale grandezza artistica e morale del musicista. Si spiega così la freddezza con la quale furono accolte sia l'*Offerta musicale* sia l'*Arte della fuga*, autentici estamenti spirituali dell'arte bachiana.

## PER UN APPROFONDIMENTO

**Bibliografia**

- A. Basso, *Frau Musika. Vita e opere di J.S. Bach*, EDT, Torino 1979-83 (2 voll.).

**Discografia**

- *Cantata Wie schön leuchtet der Morgenstern*, Rilling, Hänssler 92001.
- *Cantata Christ lag in Todesbanden*, Richter, Archiv 427128-2.
- *Cantate BWV 140 e BWV 147*, Gardiner, Archiv 431 809.
- *Concerti brandeburghesi*, F. Ayo, Philips 468109 (2 CD).
- *Matthäus-Passion BWV 244*, Richter, Archiv 439338 (3 CD).
- *Johannes-Passion BWV 245*, Richter, Deutsche Grammophon 453007 (2 CD).
- *Partite per violino solo BWV 1002, 1004, 1006*, Mullova, Philips 435075.
- *Jesu, meine Freude* (mottetto), Capriccio 51060 (2 CD).
- *Le 6 Suites per violoncello*, Casals, EMI CHS 7 61027 2 (2CD).
- *Il clavicembalo ben temperato BWV 846-893*, Gould, CBS M3K 42266 (3CD).
- *Variazioni Goldberg*, Gould, CBS MYK 44868, oppure Däler, Claves CD 50-8601.
- *L'arte della fuga*, Versione per quartetto d'archi, Borciani/Pegreffo/Poggi/Simoncini, Nuova Era 6744/45 (2 CD).

## SCHEMA RIASSUNTIVO

**LA VITA E LE OPERE**

Bach iniziò a farsi conoscere come organista e musicista di camera presso la corte di Sassonia-Weimar; alla corte di Köthen ebbe successivamente modo di dedicarsi alla musica strumentale e qui compose i celebri *Concerti brandeburghesi*. Negli anni della maturità a Lipsia, compose i capolavori della *Messa in si min.*, il secondo volume del *Clavicembalo ben temperato*, le *Variazioni Goldberg* per clavicembalo, l'*Offerta musicale* e, ormai completamente cieco, l'*Arte della fuga*, rimasta incompiuta.

**LA MUSICA SACRA**

Genere essenziale per un autore quanto mai "spirituale", comprende cantate, messe, oratori e Passioni. Le cantate rivelano ineguagliabile equilibrio di sapienza polifonica, perfezione nel trattamento delle voci e vigore dinamico nell'accompagnamento strumentale. Le messe comprendono 4 messe brevi e la grande *Messa in si min.*, composizione che non ha paragoni nelle opere del medesimo genere nel XVIII secolo, costruita come una gigantesca cantata. Bach compose inoltre tre grandi *Oratori*, per l'Ascensione, la Pasqua e il Natale, e cinque grandi Passioni, delle quali, però, tre sono andate perdute e sono pervenuti "soltanto" i capolavori assoluti della *Passione secondo S. Matteo* e della *Passione secondo S. Giovanni*.

**LE COMPOSIZIONI STRUMENTALI**

Costantemente attento alle parallele esperienze italiane e francesi, Bach produsse una monumentale opera cembalo-organistica, *ouvertures*, concerti per uno o più strumenti solisti, sonate e *suite*.

**IL GENIO BACHIANO**

Benché incompreso nel suo tempo, per l'elevato senso spirituale – che mal si adattava allo stile barocco – per la compatta concentrazione del materiale, per l'assoluto rigore dell'elaborazione e la geniale astrattezza dell'invenzione, la musica di Bach costituisce un'ideale proposta sperimentale per i grandi musicisti dell'Ottocento e del Novecento.

# 8 L'apogeo del barocco

---

Dopo aver affrontato Bach, è ora il momento di Händel e Telemann.

**Händel e Telemann sono con Bach i grandi maestri del barocco** e, insieme, le vette che esso tocca poco prima di declinare, con lo stile galante e il rococò, lasciando intravedere l'insorgente classicismo. Geni universali e versati nella pratica di pressoché tutti i generi musicali, possono essere distinti, pur con la rigidità comportata da ogni schematizzazione, in riferimento agli ambiti elettivi in cui il loro estro sembra aver trovato un'espressione grandiosa e particolarissima: Bach in una musica a forte connotazione spirituale, Händel nella musica vocale, Telemann nella musica strumentale.

## Georg Friedrich Händel

Nato da una famiglia senza particolari tradizioni musicali, **Georg Friedrich Händel** (Halle 1685 - Londra 1759) studiò ad Halle composizione, organo, clavicembalo, violino e oboe, avendo come maestro (fra il 1693 e il 1696 circa) F.W. Zachow. Divenne quindi organista nella cattedrale cittadina, finché nel 1703 si trasferì ad Amburgo, come violinista nell'orchestra diretta dall'allora famoso operista R. Keiser, dove **ebbe modo di conoscere a fondo l'ambiente teatrale del tempo**, di stringere amicizia con il teorico J. Mattheson e di scrivere i primi lavori di un certo impegno. Giunto in Italia alla fine del 1706, fu forse a Venezia, sicuramente a Firenze, quindi a Roma, dove si fece apprezzare come organista e compositore di musiche vocali sacre e profane, entrò in contatto con i maggiori compositori italiani del momento e scrisse una serie di celebri cantate (1706-08) e i fortunati oratori *Il trionfo del tempo e del disinganno* (circa 1707) e *La Resurrezione* (1708). Nel 1708 si recò a Napoli e l'anno successivo a Venezia, dove la sua opera *Agrippina* ottenne un successo clamoroso.

### ■ Il soggiorno londinese

Poco dopo divenne maestro di cappella del principe elettore Giorgio Luigi ad Hannover e in varie riprese fu a Londra, dove infine si stabilì (1712), in seguito al successo dell'opera *Rinaldo* (1711). Nella capitale inglese **collaborò attivamente con iniziative teatrali e compose lavori di circostanza per la corte** (*Ode per la regina Anna* e *Te Deum di Utrecht*, entrambi del 1713), trovando protezione presso aristocratici come il conte di Burlington (1714-17) e il duca di

Il viaggio in Italia:  
la prima celebrità

Una nuova patria:  
Londra

Chandons (1717-19 circa), nonostante l'ostilità dell'ex elettore di Hannover, divenuto nel 1714 re di Gran Bretagna e Irlanda con il nome di Giorgio I. Per quest'ultimo fu direttore della cappella privata nella sontuosa residenza di Cannons, **realizzando alcune fra le sue opere più famose**: la composizione orchestrale *Watermusic* (1717), 8 suite per cembalo, grandi lavori corali (gli 11 *Chandons Anthems*, 1717-18; 3 *Te Deum*, 1713-20; il *masque* intitolato *Acì e Galatea*, 1718). In seguito divenne direttore della **Royal Academy of Music**, nata per favorire la rappresentazione a Londra di opere italiane. Pungolato dalla concorrenza di A. Ariosti e G. Bononcini, Händel produsse in quegli anni (1720-27) **una serie di melodrammi di altissimo livello**: *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Alessandro* (1726), *Admeto* (1727). Una violentissima diatriba fra le cantanti F. Cuzzoni e F. Bordoni e il travolgente successo del nuovo genere della *ballad opera* portarono al fallimento della Royal Academy e procurarono gravi difficoltà al suo impresario, che tuttavia continuò ad agire in proprio al Teatro Haymarket, avendo un grande rivale in N. Porpora. Parallelamente all'opera, Händel iniziò in quegli anni a sviluppare un nuovo genere di **oratorio drammatico**, graditissimo al pubblico inglese, i cui primi esempi furono *Esther* (1732), *Deborah* (1733) e *Athalia* (1733).

La produzione orchestrale

La produzione operistica e l'attività di impresario

## ■ Il tempo degli oratori

Nel 1737 il gravissimo deficit della sua gestione teatrale costrinse Händel ad abbandonare l'attività di impresario, mentre una paralisi sembrava dover troncargli la sua creatività. Tuttavia, egli si riprese, continuò a comporre e nel 1741 accettò un invito a **Dublino** rivoltagli dal viceré d'Irlanda e in tale città fece eseguire nel 1742, riscuotendo un successo strepitoso, **il suo capolavoro, l'oratorio *Messiah***. Il ritorno a Londra gli procurò inizialmente molte amarezze e solo con **gli oratori a carattere epico-patriottico *Occasional Oratorio* (1746) e *Judas Maccabaeus* (1747) riconquistò il pubblico aristocratico della capitale**, potendo così riprendere alacramente a comporre, anche dopo la progressiva perdita della vista (dal 1751). Morendo, lasciò un rimpianto universale e una fama che non si sarebbe mai attenuata neppure nei secoli successivi. Fu tumulato nell'abbazia di Westminster.

Il "Messiah"

## ■ L'opera

La monumentale opera di Händel, in cui si realizzò la **sintesi perfetta dell'intera epoca barocca**, si colloca come una delle più prodigiose esperienze artistiche nella storia del-

Bach, unico paragone possibile	la musica occidentale, confrontabile per ampiezza e valore soltanto con quella di J.S. Bach. Dal suo grande contemporaneo, Händel si distinse, però, per il <b>linguaggio più esuberante e cosmopolita</b> , per una <b>costante vocazione teatrale</b> (del tutto sconosciuta a Bach), per la minore complessità delle tecniche compositive.
Il ruolo dei grandi oratori	Nella produzione händeliana, i <b>grandi oratori drammatici, la cui struttura varia secondo le esigenze, occupano il posto di maggior rilievo</b> , in quanto punto di arrivo di una tradizione pluricentenaria: rispetto ai modelli, ben presenti, di G. Carissimi, A. Stradella, A. Scarlatti, fu geniale e a suo modo rivoluzionaria la fantasiosità dei mezzi musicali adottati. In essi riveste importanza fondamentale e ruolo costante di <b>protagonista il coro, la cui scrittura è sapiente e varia, sempre tesa, però, a una comunicazione diretta</b> e immediata con gli ascoltatori. Sulla struttura portante di questa parte si inseriscono i pezzi solistici e i ricchi accompagnamenti orchestrali, direttamente legati alla parallela esperienza operistica.
Il coro come protagonista	Degli oratori, il <i>Messiah</i> è certo il più famoso e artisticamente riuscito, ma sono ancora da segnalare, oltre ai già citati <i>Esther</i> , <i>Athalia</i> e <i>Judas Maccabaeus</i> , <i>Saul</i> (1739), <i>Samson</i> (1743), <i>Belshazzar</i> (1745) e <i>Jephtha</i> (1752).
L'opera teatrale	<b>In ambito teatrale</b> , Händel produsse (nella maggior parte durante la sua attività di impresario) oltre una quarantina di opere, in cui il <b>modello italiano fu accolto con notevoli modifiche e snellito con drastiche riduzioni dei recitativi a vantaggio delle arie solistiche</b> : i pezzi a più voci sono pochissimi, il coro ha poco peso, la strumentazione è brillante e moderna, seppure subordinata alla voce. Pezzi solistici, intermezzi strumentali, cori e danze venivano poi riuniti in un corpo unitario, sulla base di un <b>istinto teatrale che Händel ebbe più di ogni altro autore del suo tempo</b> . Fra le opere si ricordano ancora <i>Orlando</i> (1733), <i>Alcina</i> (1735), <i>Berenice</i> (1737) e <i>Serse</i> (1738). La grandezza della scrittura vocale di Händel si rivela anche nel vasto genere della musica sacra e d'occasione, coltivato con regolarità fin dai primi anni.
L'istinto teatrale	Pure nel settore strumentale, in cui la citata <i>Watermusic</i> resta il simbolo più efficace della sua grande sensibilità, la sua produzione lasciò un segno indelebile sulla civiltà musicale. I <b>concerti grossi</b> (6 op. 3, 1734; 12 op. 6, 1739) furono chiaramente <b>modellati secondo la tradizione italiana, ma la struttura formale appare ben più elaborata e grandiosa, il gioco virtuosistico più elegante, il discorso musicale più completo e conchiuso</b> . Nei concerti per organo e orchestra (3 serie di 5 concerti ciascuna), nelle suite per cembalo (circa 25) e in tutta l'altra musica da camera, si notano le testi-
I concerti grossi e i concerti per organo	



monianze delle **prodigiose capacità tecniche di Händel come esecutore**, nonché chiare anticipazioni delle future evoluzioni dei generi trattati.

## Georg Philipp Telemann

**Georg Philipp Telemann** nacque a Magdeburgo nel 1681. Sostanzialmente autodidatta in ambito musicale, studiò nella città natale, a Klausthal-Zellerfeld e a Lipsia, dove nel 1701 si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza e dove fu attivo come fondatore di un Collegium Musicum, operista e organista. Nel 1704 divenne maestro di cappella del conte E. Promnitz a Sorau; nel 1708 si trasferì a **Eisenach, dove divenne amico di J.S. Bach**; dal 1712 fu intensamente attivo a Francoforte sul Meno e nel 1721, dopo essersi conquistato larga fama, si stabilì ad **Amburgo**, dove morì nel 1767. In questa città **svolse un'attività intensissima come collaboratore del locale teatro d'opera, Musikdirektor** nelle maggiori chiese cittadine, direttore del Collegium Musicum, redattore di una rivista musicale da lui fondata nel 1728 ("Der getreue Musicmeister"). Negli ultimi anni si dedicò anche a problemi teorici. La sua produzione, assai vasta, gli valse larga fama in tutta Europa.

A Eisenach,  
amico di Bach

### ■ Lo stile

Telemann può essere considerato **uno dei protagonisti della tarda civiltà barocca, di cui operò una sintesi di respiro universale grazie all'ampiezza dei propri interessi e delle proprie aperture stilistiche**. La sua fama decadde verso la fine del XVIII secolo e la riscoperta di J.S. Bach condusse a una polemica contrapposizione di questi a Telemann, divenuto oggetto di un giudizio eccessivamente limitativo.

Un protagonista  
del tardo barocco

Gran parte della sua produzione si rivela **incline a una sciolta cantabilità melodica, a una semplificazione di certi caratteri del linguaggio barocco che fanno di lui uno dei primi a determinare il nuovo gusto galante**. Infatti, la semplicità, l'eleganza, il buon gusto e il tenore spesso decorativo della sua musica ne fanno un rappresentante dell'estetica galante, mentre **altri aspetti delle sue composizioni preannunciano il successivo classicismo**. Fra questi sono da annoverare: l'abbandono progressivo del basso continuo, sostituito da arpeggi spezzati; la **frammentazione del tema** in brevi incisi, chiaramente articolati, che si avvicinano all'esposizione sinuosa del tema tipicamente barocca; la **cura della colorazione** della cellula tematica originale e della strumentazione; l'impiego nella **partitura di didascalie**

Verso lo stile galante

L'apertura ai modi  
del classicismo

## LO STILE GALANTE

Lo stile compositivo "galante" fu in auge verso la metà del XVIII secolo, contrassegnando il passaggio dal barocco al classicismo. **Considerato come il corrispondente, in campo musicale, del rococò nelle arti figurative, era caratterizzato dall'abbandono delle grandi forme e del contrappunto severo a vantaggio di una semplicità di concezione formale, armonica e melodica, di una comunicativa immediata e di un limitato impegno tecnico in fase di esecuzione.**

Alcuni segni di tale stile possono essere

intravisti già in composizioni strumentali (per clavicembalo in particolare) di F. Couperin, J.-P. Rameau e perfino di J.S. Bach, ma esso **si affermò soprattutto fra il 1730 e il 1760**, periodo in cui fu esteso ai più diversi generi musicali e praticato dai maggiori musicisti. Sebbene sopravvissuto fino alla fine del Settecento, fu definitivamente superato come stile alla moda dalle nuove correnti del classicismo, che, pur riprendendone molti elementi, ne ampliarono notevolmente l'orizzonte artistico.

**espressive (affettuoso, soave, dolce ecc.) e di indicazioni dinamiche** quali *allegretto*, *moderato*, *vivacissimo*.

### ■ La musica strumentale

Ultimo esponente dell'opera barocca tedesca, Telemann scrisse all'incirca 35 opere di forme diverse, guardando ai generi italiani e tentando di trasportare sulla scena tedesca anche la *tragédie-lyrique* francese. Compose inoltre 36 oratori, o grandi composizioni corali, 16 messe e 50 passioni. Fu poi autore di una vasta produzione strumentale, **circa 600 opere, in cui prende forma il nuovo stile galante**. In tal senso sono già da considerare le due collezioni di *Piccole fughe* (1731) e di *Fughe leggere* (1739), nelle quali la scrittura abbandona l'abituale stile contrappuntistico per **esporre il tema in diverse tonalità, manifestando una grande ricchezza melodica**. Nella stessa direzione vanno anche le suite, la cui forma Telemann diede prova di prediligere componendone per trio, per insiemi orchestrali, per orchestre. A tale genere appartiene la "**Musica da tavola**" (*Tafelmusik*) pubblicata nel 1733, opera destinata a strumenti solisti e suddivisa in tre sezioni comprendenti ciascuna un'ouverture e una suite, un quartetto, un concerto, un trio, un pezzo solistico e una conclusione. Analogamente sono da giudicare le *Sei Ouverture e Suite* per orchestra.

Le **sonate** di Telemann si avvicinano ai **modelli italiani**, tanto che egli stesso sottotitolò le *Sei sonate in trio* (1734-35) come "Le corellizzanti". Invero, mentre la struttura (tre sonate da chiesa e tre sonate da camera) resta nettamente ispirata a Corelli, la tematica appare invece personalissima, frequentemente segnata da quell'influenza popolare così caratteristica dello stile di Telemann e particolarmente presente nei movimenti vivaci.

Abbandono  
del contrappunto  
e ricchezza musicale

La "Musica  
da tavola"

Il modello corelliano  
delle sonate

## PER UN APPROFONDIMENTO

**Bibliografia**

- P.H. Lang, *Händel*, Rusconi, Milano 1985.

**Discografia**

- Händel, *Messiah*, Pinnock, Archiv 423630 (2 CD).
- Händel, *Music for the Royal Fireworks*, Pinnock, Archiv 415 129-2.
- Händel, *Watermusic*, Boulez, Ades, 13234-2.
- Händel, *Acis and Galatea*, Christie, Erato 3984,25505 (2 CD).
- Händel, *Israel in Egypt*, Cleobury, Decca 452295 (2 CD).
- Telemann, *Suite n. 3 "Wassermusik"*, Musica Antiqua Köln, Archiv 413 788-2.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

**HÄNDEL**

Profondo conoscitore dell'ambiente teatrale del tempo, compose inizialmente lavori di circostanza per la corte di Londra, città nella quale in anni successivi (1720-27) produsse una serie di melodrammi di altissimo livello: *Ottone*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano*. Iniziò poi a sviluppare un nuovo genere di oratorio drammatico, genere che conobbe l'apogeo con il *Messiah* (1742). L'opera händeliana rappresenta nel suo insieme la sintesi perfetta dell'età barocca, oltre che costituire una delle più prodigiose esperienze artistiche nella storia della musica occidentale. Händel seppe mettere al servizio della propria costante vocazione teatrale un linguaggio esuberante e cosmopolita, una scrittura sapiente, varia e diretta. Nel settore della musica strumentale si segnalano la composizione orchestrale *Watermusic*, i concerti grossi modellati secondo la tradizione italiana, i concerti per organo, le *suite* per cembalo e la musica da camera, in cui Händel diede saggio altresì delle proprie prodigiose capacità tecniche come esecutore.

**TELEMANN**

Incline a una sciolta cantabilità melodica, a una semplificazione di certi caratteri del linguaggio barocco, tendenza che ne fece uno dei primi a determinare il nuovo gusto galante, ebbe una ricchissima produzione strumentale, circa 600 opere. Di lui si ricordano in particolare le *suite*, la "Musica da tavola", le *Sei sonate in trio*, espressamente ispirate a Corelli.

# 9 Transizione e rinnovamento

Gli anni dal 1750 al 1775 rappresentarono un **periodo di transizione dal barocco al classicismo**, in cui le premesse di chiarezza e di facile cantabilità, caratteristiche del rococò e risultanti da una semplificazione del linguaggio barocco, ricercarono esiti di un più profondo impegno, in vista di una più complessa organicità costruttiva. Mentre **armonia e modulazioni furono sviluppate** a un grado di ricchezza e complessità sconosciuto al rococò, **il contrappunto tornò a essere una componente rilevante** del discorso musicale. A questa evoluzione linguistica corrisposero una diversa e più autonoma posizione del compositore, un nuovo rapporto con il pubblico, una concezione del fatto musicale non rivolta solo al dilettevole. Il culmine del classicismo è rappresentato, a diverso titolo, dall'opera dei tre grandi autori che formarono la scuola di Vienna, e cioè F.J. Haydn, W.A. Mozart e L. van Beethoven: in questo capitolo si affronterà unicamente Haydn. Ancora a Vienna aveva operato **C.W. Gluck**, autore di una decisiva riforma del melodramma e considerato il primo esponente del classicismo in campo operistico.

## Crisi del teatro d'opera

A partire dal 1720 circa, l'opera manifestò i segni di una crisi, in cui veniva a esprimersi l'inadeguatezza delle grandi forme drammatiche e del dramma lirico di fronte alle esigenze di un **pubblico sostanzialmente mutato nella propria composizione sociale**. Vi fu chi reagì ai segnali di crisi limitandosi a offrire una nuova dimensione musicale all'opera seria e alla *tragédie-lyrique* e chi invece tentò di rinnovare espressamente quelle forme drammatiche. Fra i primi, che videro schierati nelle proprie fila gli stessi Händel e Telemann, va ricordato J.-P. Rameau.

### ■ Jean-Philippe Rameau

Figlio di un organista, **Jean-Philippe Rameau** (Digione 1683 - Parigi 1764) ebbe i primi insegnamenti musicali dal padre, mentre compiva gli studi classici presso i gesuiti. Nel 1701, dopo un soggiorno a Milano, ricoprì la carica di maestro di musica supplente in Notre-Dame-des-Doms ad Avignone e, dal 1702 al 1706, fu organista nella cattedrale di Clermont-Ferrand. Trasferitosi nello stesso anno a Parigi, fu organista dei gesuiti e dei Pères de la Merci e vi pubblicò la sua prima

Un nuovo pubblico

importante opera, il *Primo libro dei pezzi di clavicembalo* (che avrebbe avuto un seguito con le 3 successive raccolte del 1723, 1728 e 1731). Rameau riuscì a trovare un'occupazione stabile a Parigi soltanto nel 1723, un anno dopo aver pubblicato la sua prima opera teorica importante, il *Trattato dell'armonia ridotta ai suoi principi naturali*, che gli diede larga fama.

Il "Trattato dell'armonia"

L'incontro con A. La Pouplinière (1727) fu determinante per l'affermazione di Rameau come operista. La Pouplinière, che gli fu amico e protettore, lo mise in contatto anche con Voltaire, il quale gli fornì il libretto per l'opera *Samson*, la cui musica è andata perduta. Nel 1733 Rameau poté far rappresentare la sua prima opera, *Hippolyte et Aricie*, su libretto dell'abate Pellegrin, che suscitò le vivaci reazioni dei sostenitori di J.-B. Lully ("lullisti"), in polemica con le sue concezioni teatrali, ma segnò comunque l'inizio della sua carriera. Il successo si concretizzò con altri lavori: nel 1735 fu eseguita l'opera-balletto *Les Indes galantes*, nel 1737 l'opera *Castor et Pollux* e nello stesso anno Rameau pubblicò *La generazione armonica, o Trattato di musica teorico e pratico*. Nel 1739 il grande successo della nuova opera *Dardanus* lo pose ancora al centro di aspre polemiche con i lullisti: **Rameau divenne il simbolo di un nuovo corso melodrammatico, che proponeva più attenti rapporti fra testo e musica, voce, gesto, orchestra ed elementi scenici, ma, soprattutto, conferiva un inedito peso all'aspetto propriamente musicale dell'opera.** *Platée* (1745), che suscitò lo scandalo del pubblico e degli ambienti letterari per il suo anticonformismo, e *Zoroastre* (1749) confermarono la supremazia di Rameau in campo teatrale.

Il contrasto con i "lullisti"

Un nuovo corso melodrammatico

In questo periodo, pur non trascurando la composizione, Rameau si rivolse intensamente alla ricerca teorica urtandosi con gli illuministi dell'*Enciclopedia*, con i quali fu in acceso contrasto nel 1752, quando si acutizzò la famosa *querelle des bouffons* tra sostenitori dell'opera tradizionale francese (detti anche *ramistes*) e innovatori, aperti alle forme italiane (detti anche "buffonisti"). Stremato da queste dispute, Rameau non produsse più opere veramente valide, a eccezione della *comédie-ballet* intitolata *Les paladins* (1760, da J. de La Fontaine) e di *Abaris ou les Boréades* (1764), accolta peraltro con freddezza. Intanto, il genere italiano si diffondeva con fortuna in Francia, indebolendo la posizione dei conservatori, dei quali Rameau era divenuto, forse suo malgrado, il principale rappresentante. Negli ultimi anni perfezionò i suoi studi teorici, apportando **un contributo fondamentale alla fondazione della moderna teoria dell'armo-**

Ramisti e buffonisti

La fondazione della moderna teoria dell'armonia

nia. La produzione strumentale (4 raccolte di pezzi per clavicembalo) e vocale-strumentale (4 mottetti e 8 cantate) di Rameau costituisce, con le 33 opere teatrali, una delle più alte espressioni della civiltà musicale francese.

## Dall'opera buffa all'“opéra-comique”

Alla crisi dell'opera seria e della *tragédie-lyrique* concorse, e in qualche modo rispose, l'affacciarsi di nuove forme dagli sviluppi particolarmente significativi in Francia e in Italia: l'opera buffa, l'intermezzo, l'*opéra-comique*.

### ■ L'opera buffa e l'intermezzo

L'origine dell'opera buffa si pone a Napoli agli inizi del Settecento, anche se non mancarono lavori di soggetto comico nella precedente storia dell'opera (se ne ebbero a Roma nel Seicento). Nel periodo in cui più compiutamente si definiva l'opera seria metastasiana, che bandiva rigorosamente la libera mescolanza di tragico e comico tipica di tanta opera secentesca, in Italia l'opera buffa conobbe un ampio sviluppo non solo a Napoli, peraltro il suo **centro maggiore**, ma anche a Venezia e in altre sedi. All'idealizzata astrattezza dei personaggi metastasiani essa opponeva i **personaggi reali, concreti**, protagonisti di vicende assai più vicine alla vita quotidiana, e contrapponeva al virtuosismo vocale dei castrati e delle prime donne la **nascita di nuovi tipi vocali**, al dominio esclusivo dell'aria con il “da capo” **la presenza di forme in cui l'azione drammatica cercava di realizzarsi musicalmente attraverso pezzi d'insieme**, concertati ecc. Inizialmente in dialetto, poi in lingua, l'opera buffa incontrò un crescente successo, anche nella forma minore e affine degli intermezzi.

Gli **intermezzi** erano appunto **brevi rappresentazioni, in genere comiche, inserite fra un atto e l'altro di uno spettacolo drammatico per occuparne l'intervallo**. Protagonisti dell'intermezzo musicale erano di solito un soprano e un basso buffo, i cui caratteri erano modellati secondo i tratti dei personaggi della commedia dell'arte o del contemporaneo teatro comico italiano e francese. Il genere dell'intermezzo, che ha il suo **capolavoro nella *Serva padrona* di G.B. Pergolesi (1733)**, appunto uno dei primi grandi autori di opera buffa, fu in auge nell'operismo italiano della prima metà del Settecento e tutti i maggiori autori del tempo ne scrissero.

A iniziare da *Cecchina ossia La buona figliuola* (1760) di N. Piccinni, su libretto di C. Goldoni, ebbe singolare fortuna nell'opera buffa il filone sentimentale, *larmoyant*. L'impo-

Napoli  
e l'opera buffa

Gli intermezzi

stazione realistico-borghese è riflessa anche nelle novità formali del genere, che alla schematica stilizzazione dell'opera seria contrapponeva una più mossa articolazione con concertati, duetti, terzetti. Rappresentata in Italia da B. Galuppi, Pergolesi, Piccinni, G. Paisiello, D. Cimarosa (*Il matrimonio segreto*, 1792), per citare solamente i maggiori, l'opera buffa fu condotta a vertici eccelsi nelle supreme formulazioni mozartiane (*Le nozze di Figaro*, 1786; *Don Giovanni*, 1787; *Così fan tutte*, 1790), che trascendono i limiti stessi del genere, e in G. Rossini (*L'italiana in Algeri*, 1813; *Il barbiere di Siviglia*, 1816) ebbe l'ultimo esponente, che travolse gli equilibri settecenteschi in un'esperienza irripetibile e conclusiva.

L'opera buffa italiana

### ■ Giovanni Battista Pergolesi

Giovanni Battista Pergolesi nacque a Jesi nel 1710. Allievo di F. Durante e di G. Greco al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo a Napoli, svolse in questa città, dove morì nel 1736, la quasi totalità della sua brevissima ma altrettanto intensa attività. Segnalatosi già negli anni di scuola con due lavori di carattere religioso (un dramma sacro e un oratorio), nel 1731 esordì come compositore operistico con *La Salustia*, a cui seguirono nel 1733 il *Prigionier Superbo*, nel 1734 l'*Adriano in Siria* e nel 1735 il suo capolavoro nell'ambito del dramma musicale, l'*Olimpiade*, scritta per le scene di Roma; ma forse ancora più significative sono le sue prove nel campo dell'intermezzo, con *La serva padrona* (1733), un lavoro che acquistò rapidamente fama europea e nel 1752 fu, come già accennato, al centro della *querelle des bouffons*, e con *Livietta e Tracollo*, così come in quello dell'opera buffa, con *Lo frate 'nnamorato* (1732) e con *Il Flaminio* (1735).

"La serva padrona"

Altrettanto significative sono le sue composizioni sacre, che comprendono 3 messe, alcuni salmi e mottetti e il celeberrimo *Stabat Mater* per soprano, contralto, archi e basso continuo, secondo la tradizione composto negli ultimissimi giorni della sua vita, stroncata immaturamente da una grave forma di tubercolosi ossea. Alcune cantate e alcune composizioni strumentali (tra cui un delizioso *Concerto* per violino, archi e basso continuo) completano la produzione di Pergolesi. I più recenti studi hanno per un verso ridimensionato l'importanza di Pergolesi nei confronti di autori quali L. Vinci, L. Leo e J.A. Hasse, e d'altro canto hanno sottolineato la sua singolare originalità espressiva e la tempestività con cui riflesse nella sua opera i fermenti più vivi della cultura italiana preilluministica.

Lo "Stabat Mater"

L'“opéra-comique”

### ■ L'“opéra-comique” e la “querelle des bouffons”

Il genere francese dell'*opéra-comique*, che alterna parti musicate e dialoghi recitati, trasse origine da spettacoli di carattere popolare, di cui conservò a lungo l'impronta; ebbe soggetti per lo più leggeri, anche avventurosi, sempre a lieto fine e con l'inserimento di scene buffe. Se ne considerò il primo esempio *Les troqueurs* (1753) di A. d'Auvergne; nel Settecento fu coltivato da A.-E.-M. Grétry, F.-A. Philidor, N.-M. Dalayrac, P.-A. Monsigny, E.-N. Méhul. Una nuova dimensione assunse nell'Ottocento con F.-A. Boïeldieu, A.-C. Adam, D.-F.-E. Auber, che vi introdussero lo spirito del romanticismo. Anche musicisti italiani, quali L. Cherubini e G. Donizetti, ne lasciarono esempi insigni.

Il ruolo  
della “querelle  
des bouffons”

L'*opéra-comique* può senz'altro essere letta nei suoi esiti migliori come una risposta alla medesima *querelle des bouffons*. Tale *querelle* sorse a Parigi nel 1752, in seguito alla rappresentazione della *Serva padrona*, un intermezzo di Pergolesi. La *querelle* vide schierarsi due gruppi: **da un lato, i sostenitori della musica francese**, i difensori di Rameau (ramisti); **dall'altro, gli ammiratori degli italiani**, gli scrittori, i critici e i filosofi (i buffonisti). È assai significativo che per gli enciclopedisti l'opera buffa rappresentasse la nuova forma antiaccademica di teatro borghese, da contrapporre ai fasti aulici della *tragédie-lyrique*. Nel 1752 la *querelle des bouffons* favorì la creazione dell'*opéra-comique* e ne fu il vero catalizzatore.

### Il nuovo manifesto dell'opera: C.W. Gluck

L'influsso di Händel

Scarse sono le notizie che riguardano la formazione di **Christoph Willibald Gluck** (Erasbach, Palatinato Superiore 1714 - Vienna 1787): fu a Praga e a Vienna e nel 1736 a Milano, dove studiò con G.B. Sammartini e dove nel 1741 fu rappresentata la sua prima opera. Il successo ottenuto gli valse commissioni in diversi teatri italiani e a Londra, nel 1745. **Durante il soggiorno inglese conobbe G.F. Händel e fu molto colpito dalla sua musica.** Seguirono anni (non completamente documentati) di peregrinazione per vari teatri europei, con rappresentazioni a Vienna, Praga e Napoli. Nel 1752 Gluck si stabilì a Vienna, dove fu introdotto nell'ambiente di corte anche per interessamento del conte G. Durazzo, intendente dei teatri imperiali. **Dal 1754 al 1764 fu maestro di cappella del teatro musicale imperiale.** In quegli anni scrisse le ultime opere serie di tipo metastasiano e avviò la “riforma” in collaborazione con R. de' Calzabigi, dopo essersi accostato anche all'*opéra-comique* francese.



Le esecuzioni, a Parigi, di *Ifigenia in Aulide* (1774) e delle versioni francesi di *Orfeo ed Euridice* (1774) e *Alceste* (1776) suscitarono grande impressione e provocarono la polemica tra gluckisti, sostenitori della riforma, e piccinisti, sostenitori della tradizionale opera italiana. Nel 1780 il compositore ritornò a Vienna, ritirandosi da ogni attività pubblica. La sua produzione fu essenzialmente operistica, ma non privi di interesse sono un *De profundis* (circa 1782, una delle poche composizioni sacre di Gluck), i *Lieder*, in particolare quelli su testi di F.G. Klopstock (1773-85), e i balletti, tra cui *Don Juan* (1761).

"Ifigenia in Aulide",  
"Orfeo ed Euridice",  
"Alceste"

### ■ Le opere italiane

Delle 50 opere (comprendendo come titoli separati i rifacimenti francesi), un numero notevole appartiene a una prima fase creativa, quando Gluck componeva con la velocità richiesta dall'impostazione della vita teatrale italiana e si **atteneva ai modelli dell'opera metastasiana**, ponendosi, non senza tratti di originalità, sulla scia di J.A. Hasse. Prima del rifiuto delle convenzioni dell'opera seria, attuato per la prima volta con *Orfeo ed Euridice* (Vienna 1762), fu utile il **contatto con l'opéra-comique francese**. Degli 8 lavori dedicati a questo genere tra il 1758 e il 1764, il più felice è l'ultimo, *La rencontre imprévue* (*Les pèlerins de Mecque*), rappresentato a Vienna nel 1764.

### ■ La "riforma"

Le sollecitazioni che potevano derivare da questa attività, nel senso di una maggiore sobrietà e naturalezza, confluirono nella "riforma" che Gluck realizzò **con la collaborazione di Ranieri de' Calzabigi**: le premesse furono esposte nella prefazione all'*Alceste* (Vienna, 1767).

La collaborazione  
con Ranieri  
de' Calzabigi

La prefazione attaccava gli abusi dell'opera seria, del virtuosismo vocale, della struttura a recitativi e arie nettamente divisi, rivendicava all'ouverture la funzione di preparare il clima espressivo dell'opera e proponeva semplicità e chiarezza, una naturalezza che puntasse sul "linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti". Venivano fatte proprie così le diffuse istanze di rinnovamento della cultura settecentesca, accogliendo le formulazioni teoriche di F. Algarotti e di altri letterati. La semplificazione del libretto operata da Calzabigi consentì a Gluck di **ricercare una coerenza e un'unità drammatica, rendendosi portatore di istanze innovative**, che furono condivise, indipendentemente da Gluck, anche da musicisti come T. Traetta e N. Jommelli e che vanno comprese nel clima

I contenuti  
della riforma

culturale del secondo Settecento, alla luce della filosofia di J.-J. Rousseau e del gusto neoclassico.

### ■ Il periodo francese

Dopo *Paride ed Elena* (Vienna, 1770) si concluse la collaborazione con Calzabigi e iniziò il periodo francese, culminato nelle altissime realizzazioni di *Iphigénie in Aulide* (Parigi, 1774) e *Iphigénie in Tauride* (Parigi, 1779), per le quali, come per i rifacimenti di *Orfeo* e *Alceste*, il musicista si valse dei versi di F.L. Du Roullet. Molto significative sono anche *Armide* (1777) e la conclusiva esperienza pastorale di *Echo et Narcisse* (1779).

## Franz Joseph Haydn

Di umile famiglia, **Franz Joseph Haydn** (Rohrau 1732 - Vienna 1809) iniziò assai presto gli studi musicali e dal 1740 al 1749 fu alla scuola del coro di Santo Stefano a Vienna. Utile alla sua formazione fu la conoscenza dei maggiori musicisti operanti nel mondo viennese e, in particolare, la collaborazione con N. Porpora, che lo chiamò al proprio servizio. Nel 1759 ottenne un primo impiego stabile al servizio del conte F.M. Morzin, come compositore e direttore della piccola orchestra di Lukavec, in Boemia. Allo scioglimento di questa (1761), Haydn fu immediatamente assunto come vicemaestro di cappella dal principe P.A. Esterházy, a cui nel 1762 succedette il fratello Nicolaus “il Magnifico”, mecenate molto appassionato di musica, che, dopo alcuni anni, tenne nei confronti del compositore un atteggiamento di protezione e amicizia, aperto e tollerante.

Soprattutto dopo la morte del precedente maestro di cappella G.J. Werner (1701-1766), Haydn fu **responsabile di tutta la vita musicale della corte** (che risiedeva per la maggior parte dell'anno a Eisenstadt – dopo il 1766 a Esterházy – e per alcuni mesi a Vienna), **ebbe a disposizione un'ottima orchestra e provvide alla musica sinfonica e da camera, all'allestimento di opere italiane (proprie o di altri autori), alla musica di scena per i drammi teatrali e alla musica sacra**. Alla morte di N. Esterházy (1790) l'orchestra di corte fu sciolta, ma Haydn conservò, per esplicita volontà dello scomparso, il titolo e lo stipendio di maestro di cappella, garantendosi assoluta libertà e sicurezza economica. Ormai era riconosciuto universalmente come uno dei maggiori compositori viventi e della sua fama europea costituì una prova, oltre alla vasta diffusione manoscritta e a stampa delle sue composizioni, la commissione da parte della Société du Concert

Alla corte  
del principe  
Esterházy

La fama europea

de la Loge Olympique di Parigi delle 6 sinfonie, dette appunto "parigine". Si stabilì così a Vienna, ma già alla fine del 1790 partì per l'Inghilterra, accettando l'invito del violinista e impresario J.P. Salomon per una serie di concerti.

Al primo soggiorno inglese (gennaio 1791 - giugno 1792) ne seguì un secondo (febbraio 1794 - agosto 1795). Durante entrambi Haydn, **al culmine della fama e della forza creativa, ebbe successi clamorosi e lo stimolo a comporre alcune tra le opere strumentali più alte (le 12 sinfonie "londinesi")**. Nel 1795 riprese il servizio presso la ricostituita cappella Esterházy, senza doversi impegnare come un tempo: trascorse pertanto gli ultimi anni dedicandosi tranquillamente alla composizione (ultimi quartetti; le 6 grandi messe; gli oratori *La creazione*, 1798, e *Le stagioni*, 1801), finché diradò progressivamente e infine interruppe definitivamente (intorno al 1804) l'attività. Morì alcuni giorni dopo l'ingresso in città delle truppe napoleoniche.

I soggiorni inglesi

### ■ L'opera strumentale

La parabola creativa di Haydn abbraccia circa cinquant'anni, che segnarono trasformazioni profonde nella storia della musica europea. **Punti di partenza furono per lui le tradizioni vocali e strumentali del tardobarocco austriaco e tedesco, l'opera napoletana e probabilmente lo stile sinfonico-orchestrato della scuola di Mannheim** (J. Stamitz, J. Holzbauer, F.X. Richter, C. Cannabich, K. e A. Stamitz), ca-

L'origine  
tardobarocca

### ORIGINI DELLA SINFONIA MODERNA: SEICENTO E SETTECENTO

Verso la fine del Seicento, soprattutto con A. Scarlatti, la sinfonia operistica italiana si articolava nella successione di tre parti, allegro-adagio-allegro (a differenza dell'*ouverture* francese): analoga articolazione presenta la sinfonia da concerto, influenzata da quella operistica fino al 1750 circa. Fra il 1730 e il 1780, si ebbe in Europa una vastissima fioritura sinfonica, con caratteri diversi secondo i centri e i paesi. Si ricordano, in Italia, G.B. Sammartini, L. Boccherini, G. Pugnani; in Austria, M.G. Monn, G.H. Wagenseil, J. Vanhal, L. Hoffmann, K.D. von Dittersdorf; in Germania, C.P.E. Bach e i maggiori maestri della scuola di Mannheim; in Francia, F.J. Gossec. Le sinfonie giovanili di F.J. Haydn e W.A. Mozart appartengono anch'esse alla

fioritura della sinfonia di stile "galante": a opera loro si compie il passaggio alla sinfonia classica, articolata in quattro tempi (in genere allegro, andante o adagio, minuetto, presto o allegro), con il primo tempo in forma di sonata e l'ultimo costruito analogamente, oppure in forma di rondò, e sostenuta tutta da un impegno intellettuale e compositivo che supera ogni carattere di "musica da intrattenimento", ravvisabile in gran parte della produzione sinfonica precedente. In L. van Beethoven, la dilatazione del respiro sinfonico, che assume una complessità prima sconosciuta, si compie in funzione di un drammaticismo e di un impegno comunicativo che condizionano il carattere e la storia successiva della sinfonia.

Le basi della sinfonia e del quartetto moderni

Il classicismo

Le sinfonie e i quartetti

ratterizzato da una sonorità compatta, quasi all'unisono, da un ampio uso della dinamica a fini espressivi. Dalle esperienze tardobarocche o galanti dei vari H. Reutter, M.G. Monn, G.C. Wagenseil, J.K. Vanhal in campo strumentale, Haydn si allontanò progressivamente per compiere **una sintesi originalissima, che pose le basi della sinfonia e del quartetto moderni**, grazie alla ricchezza e alla complessità dell'elaborazione tematica, all'interesse armonico e contrappuntistico, alla geniale interpretazione degli schemi della **forma sonata, che con lui raggiunse la compiutezza "classica" esemplare**. Soprattutto per le sinfonie e i quartetti, Haydn è considerato artefice del **classicismo musicale, di cui fu, con W.A. Mozart e L. van Beethoven, il massimo protagonista**. In questi generi strumentali è possibile seguire una chiara, anche se non uniforme, linea evolutiva, dalle prime esperienze alla compiuta originalità della produzione degli anni 1768-74.

In questo periodo il linguaggio haydniano assunse una **carica di intensità e drammaticità** che ha fatto parlare di "crisi romantica", o di *Sturm und Drang* (si pensi, per esempio, alle sinfonie n. 44, o *Trauersymphonie*, 1771; n. 45, o *Degli addii*, 1772; n. 49, o *La passione*, 1768 e ai quartetti op. 20, 1772), fino alla sintesi della piena maturità: dalle sinfonie "parigine" (n. 82-87, 1785-86, fra cui si ricordano quelle soprannominate *L'ours*, *La poule* e *La reine*) alle sinfonie "londinesi" (n. 93-104, 1791-95, fra cui quelle denominate *La sorpresa*, *La pendola* e *Rullo di timpani*) o alla grande serie dei quartetti culminanti nelle raccolte op. 76 (1797-99) e op. 77 (1799). Gli 83 quartetti (l'ultimo è incompiuto) e le 108 sinfonie rappresentano l'aspetto della produzione di Haydn più conosciuto e apprezzato, sebbene soltanto in epoca recente sia stata fatta piena luce sulla cronologia (la tradizionale numerazione delle sinfonie non sempre rispecchia correttamente l'ordine cronologico) e sull'autenticità di molti lavori, poiché il successo del compositore spinse sovente i contemporanei a far passare sotto il suo nome opere non sue.

### ■ L'opera vocale

La figura di Haydn non può, però, essere ricondotta alla sola, pur sterminata, produzione strumentale (che comprende anche 52 sonate per pianoforte; moltissima musica da camera; circa 50 concerti per solisti e orchestra, dei quali il più notevole è quello per tromba; 16 *ouverture*; 29 danze tedesche; 47 divertimenti; oltre 100 minuetti per orchestra): grande rilievo presenta, infatti, anche quella vocale, di cui fanno parte circa 60 composizioni per voce e pianoforte, cir-

ca 90 canonici a più voci, circa 450 canti popolari scozzesi, irlandesi e gallesi adattati per voce e pianoforte.

Le opere teatrali, in tutto 23, appartengono in prevalenza al genere dell'opera buffa italiana, come le tre su libretto di C. Goldoni (*Lo speziale*, 1768; *Le pescatrici*, 1769; *Il mondo della luna*, 1777). La musica sacra comprende 14 messe (fra cui la *Nelson-Messe* e la *Theresien-Messe*) e altre composizioni (tra cui uno *Stabat Mater*, circa 1773).

Teatro  
e musica sacra

**Nelle ultime 6 messe (1796-1802) si compie una sintesi senza precedenti tra vocalità, forme desunte dall'antica tradizione contrappuntistica e nuove conquiste strumentali;** a esse vanno avvicinati i due già citati oratori maggiori, *La creazione* e *Le stagioni*, dove si nota anche l'assimilazione dello stile corale degli oratori di G.F. Händel, conosciuti in Inghilterra.

Le ultime messe  
e gli oratori

Nello studio della vasta produzione di Haydn, accanto alle varie suggestioni stilistiche della musica colta del suo tempo, bisogna ricordare l'importanza dell'**apporto della musica popolare**, accolto con fresca cordialità soprattutto nei minuetti e nei finali di sinfonie e quartetti e più in generale fecondo stimolo dell'originalità inventiva. La ricchezza di tale originalità non consente schematiche definizioni: **Haydn è capace di punte altissime di intensità drammatica e di una gamma assai varia di cordiale umorismo.**

L'apporto della  
musica popolare

Ciò premesso, si può accettare di riconoscere nella robusta ed equilibrata dimensione espressiva il carattere dominante della sua opera, che non conosce certe sfumate ambiguità e certo demonismo mozartiano e che fu in seguito **punto di riferimento essenziale per L. van Beethoven**. Con W.A. Mozart il rapporto fu più complesso: sul più giovane compositore salisburghese, di cui fu sincero amico riconoscendone senza esitazione la grandezza, Haydn esercitò un'influenza iniziale, a cui seguì, a partire dal 1781, uno scambio di esperienze, tanto che appare innegabile in Haydn la suggestione delle ultime sinfonie e di altre opere mozartiane.

L'influsso  
su Beethoven  
e Mozart

## PER UN APPROFONDIMENTO

### Bibliografia

- R. Strohmer, *L'opera italiana nel Settecento*, Marsilio, Venezia 1991.
- Sthendal, *Vita di Haydn*, Passigli, Firenze 1983.

### Discografia

- Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Muti, Emi 5 66507 (2 CD).
- G.B. Pergolesi, *Stabat Mater*, Abbado, Deutsche Grammophon 415103.
- Haydn, *Le Stagioni*, Marriner, Philips 411 428-2 (2 CD).
- Haydn, *Le sette ultime parole del nostro Redentore sulla Croce*, Savall, Astrée E 8739.
- Haydn, *Die Schöpfung (La creazione)*, Bernstein, Deutsche Grammophon 419756 (2 CD).

## SCHEMA RIASSUNTIVO

### CRISI DELL'OPERA

Nei primi decenni del Settecento si manifestarono i segni della crisi dell'opera seria e della *tragédie-lyrique*, mentre venivano a delinearsi, soprattutto in Italia e in Francia, le nuove forme dell'opera buffa, dell'intermezzo e dell'*opéra-comique*.

### OPERA BUFFA

L'origine è nella Napoli degli inizi del Settecento. Sue caratteristiche furono da subito il nuovo peso conferito ai protagonisti, come personaggi reali e concreti, anziché tipi ideali; la presenza di forme in cui l'azione drammatica cercava di realizzarsi musicalmente attraverso pezzi d'insieme; il ricorso al dialetto, sostituito poi dalla lingua. L'opera buffa era caratterizzata inoltre dagli intermezzi, brevi rappresentazioni, in genere comiche, inserite fra un atto e l'altro di uno spettacolo drammatico. Capolavoro nel genere è *La serva padrona* di G.B. Pergolesi.

### "OPÉRA-COMIQUE"

Genere francese che alterna parti musicate e dialoghi recitati, trasse origine da spettacoli di carattere popolare. La sua nascita è anche da mettere in relazione alla *querelle des bouffons*, che vide i sostenitori della musica francese contrapporsi agli ammiratori degli operisti italiani.

### GLUCK

In una prima fase compose opere attenendosi ai modelli dell'opera metastasiana; in seguito divenne invece il fautore della più importante riforma del genere melodrammatico. Il manifesto di tale riforma è contenuto nell'*Alceste*, opera che attaccava gli abusi dell'opera seria, del virtuosismo vocale, della struttura a recitativi e arie nettamente divisi, per rivendicare all'*ouverture* la funzione di preparare il clima espressivo dell'opera e proponendo chiarezza e semplicità, una naturalezza capace di parlare il linguaggio delle passioni. Sue opere di maggior peso, oltre a *Ifigenia in Aulide*, *Orfeo ed Euridice* e *Alceste*, *La rencontre imprévue*, *Armide* ed *Echo et Narcisse*.

### HAYDN

Attuò una sintesi originalissima delle tradizioni vocali e strumentali del tardo-barocco austriaco e tedesco e dell'opera napoletana, sintesi che si rivelò basilare per la sinfonia e il quartetto moderni. Ritenuto autore esemplare del classicismo musicale, è noto soprattutto per gli 83 quartetti e le 108 sinfonie, ma compose moltissima musica da camera, 50 concerti per solisti e orchestra, *ouverture*, danze, divertimenti. Della sua produzione vocale si ricordano in particolare le ultime sei messe, nelle quali si compie una sintesi senza precedenti tra vocalità, forme desunte dall'antica tradizione contrappuntistica e nuove conquiste strumentali.

# 10 Wolfgang Amadeus Mozart

*Un **genio universale, esuberante e fecondissimo, impenetrabile e immediato**: a ragione in Mozart si riconosce la **cifra perfetta del classicismo**, ma egli assai limitativamente può essere inquadrato in una specifica fase del processo storico della musica. Non vi fu genere che non assimilò, trasformandolo; né forma della musica vocale che il suo genio non praticò, ricavandone espressioni memorabili: Singspiel, opera, opera buffa, dramma giocoso...; non vi fu pagina delle sue composizioni strumentali in cui l'**audacia della concezione** non s'intrecciò con il **virtuosismo** e con un **ineguagliabile volo melodico**. Eppure, la compiutezza della sua produzione quasi affrettò il compiersi della vita dell'artista, che a soli 35 anni scomparve, dopo aver esteso i confini noti del linguaggio musicale, nella gioia demoniaca ed estroversa così come nell'afflizione più struggente.*

## La vita

Figlio di J.G. Leopold e di Anna Maria Pertl, **Wolfgang Amadeus Mozart** (Salisburgo 1756 - Vienna 1791) fu avviato allo studio del cembalo e in seguito del violino e della composizione, dal quarto anno di età. Al 1762 risalgono le sue prime composizioni, alcune brevi pagine pianistiche. Nel 1762 compì con il padre e con la sorella Nannerl il primo viaggio artistico a Monaco e a Vienna, dove suonò dinanzi alla corte di Maria Teresa. L'anno successivo intraprese il primo grande viaggio europeo, che lo condusse attraverso la Germania, l'Olanda e il Belgio alla volta di Parigi, dove il fanciullo prodigio suscitò il curioso interesse del mondo musicale e compose la prima pagina sacra, il *Kyrie K. 33*. Da Parigi, Mozart e il padre si diressero a Londra e da qui, attraverso l'Olanda, la Francia e la Svizzera, tornarono nel 1766 a Salisburgo, dove Mozart si dedicò sistematicamente alla composizione, portando su un piano di consapevolezza i molteplici influssi e le stimolanti esperienze compiute durante il lungo viaggio. Nel 1768, Mozart affrontò a Vienna le prime prove drammatiche, componendo l'opera buffa *La finta semplice* e il *Singspiel* intitolato *Bastien und Bastienne*. Tornato a Salisburgo, nel 1769 venne nominato maestro dei concerti presso la corte arcivescovile. Verso la fine del 1769, in compagnia del padre intraprese il primo **viaggio in Italia**, destinato ad avere un'**importanza fondamentale nello sviluppo della sua personalità estetica**. Verona (dove Mozart venne nominato maestro di cappella onorario dell'Accademia Filarmonica), Mantova (dove

Il primo viaggio  
attraverso l'Europa

Il viaggio in Italia

inaugurò con un concerto il Teatro Scientifico), Milano (dove sotto l'influenza di G. Sammartini abbozzò il primo quartetto per archi), Bologna (dove conobbe G.B. Martini, che gli impartì lezioni di contrappunto), Firenze (dove conobbe P. Nardini e C.-A. Campioni), Roma (dove fu insignito dell'Ordine dello Speron d'Oro dal papa e trascrisse, dopo una sola audizione, il *Miserere* di G. Allegri), Napoli (dove entrò in contatto diretto con la gloriosa tradizione dell'opera buffa): queste furono le principali tappe dell'importante viaggio. Tornato a Milano per l'esecuzione del *Mitridate, re di Ponto* (1770), commissionatogli dal governatore austriaco conte Firmian, intraprese l'anno successivo il viaggio di ritorno a Salisburgo. Compì altri due viaggi in Italia, nel 1771 (quando compose per Milano la serenata *Ascanio in Alba*, su testo di G. Parini, seguita l'anno successivo dal dramma per musica *Lucio Silla*, su testo di G. de Gamerra), e nel 1773.

Il ritorno  
a Salisburgo:  
il conflitto  
con l'arcivescovo  
Colloredo

Nonostante i proficui risultati di ordine culturale, sul piano pratico entrambi i viaggi si rivelarono un fallimento, perché Mozart non riuscì a trovare, come cercava, una sistemazione presso una corte italiana. Tornato a Salisburgo, i rapporti con il nuovo vescovo Hyeronimus Colloredo, restio a conceder gli ulteriori permessi ad abbandonare la città, vennero facendosi sempre più tesi. Mozart sentiva, d'altra parte, sempre più opprimente il peso di un ufficio che lo costringeva in una città di provincia e gli limitava le possibilità di nuove e formative esperienze. In cerca di una nuova sistemazione, più confacente alla sua personalità, partì per Parigi nel 1777, ma la città lo accolse freddamente. Alla delusione sul piano professionale si aggiunse la tragica perdita della madre, che lo aveva seguito in Francia. Rientrato a Salisburgo, Mozart riprese di malavoglia, nel 1779, il servizio come organista presso il duomo e la corte. Dopo la trionfale esecuzione di *Idomeneo, re di Creta* a Monaco di Baviera (1781), **un ennesimo scontro con l'arcivescovo Colloredo, che aveva usato nei suoi confronti un atteggiamento umiliante, lo indusse a rinunciare agli incarichi salisburghesi e a trasferirsi a Vienna.**

Il trasferimento  
a Vienna

## ■ Gli anni di Vienna

Un artista non più  
al servizio delle corti

A Vienna Mozart visse dando lezioni private e concerti e praticando come libero artista la professione di compositore: decisione che doveva rivelarsi alla lunga fatale al musicista, che fu da quel momento angosciato dalle preoccupazioni economiche e da una condizione di salute sempre più precaria, ma che allo stesso tempo rappresentava un rivoluzionario proclama di indipendenza ideale dell'artista dalla classe detentrica del potere (esempio che fu seguito



coraggiosamente da L. van Beethoven e che divenne una norma per la prima generazione degli artisti romantici). Poco dopo la prima rappresentazione del *Ratto dal serraglio* (Die Entführung ans dem Serail, 1782), Mozart sposò **Costanza Weber, dalla quale ebbe cinque figli.**

Il matrimonio

A contatto con il fiorente ambiente culturale di Vienna, **Mozart acquistò una sempre maggior consapevolezza sul piano culturale e politico** (significativa la sua iscrizione alla massoneria nel 1784) **e su quello estetico.** Nacquero i **grandi capolavori della maturità:** accanto alle maggiori opere sinfoniche, cameristiche e religiose, grandi prove drammatiche quali *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (seguito per la prima volta a Praga nel 1787) e *Così fan tutte* (1790), tutte su libretto di L. Da Ponte. Nel 1787 Mozart aveva ottenuto la nomina di compositore di corte (*Kaiserlicher Kammermusik*), con un modesto stipendio. Dopo la morte di Giuseppe II, chiese invano il posto di secondo maestro di cappella presso la corte viennese.

I grandi capolavori della maturità

**Mentre le sue condizioni di salute peggioravano sino a diventare negli ultimi mesi precarie, Mozart componeva nell'ultimo anno di vita gli estremi capolavori: *Il flauto magico* (Die Zauberflöte), *La clemenza di Tito* e il *Requiem*, una pagina rimasta incompiuta e che il compositore affrontò, nella certezza della fine imminente, come un'altissima meditazione sulla morte.** I suoi funerali, modestissimi, furono seguiti solo da pochi intimi: **la sua salma venne sepolta nella fossa comune del cimitero di San Marco a Vienna.**

I capolavori estremi

## La posizione storica

L'importanza di Mozart è enorme: della sua opera compositiva, comprendente tutte le forme e tutti i generi musicali dell'epoca, è difficile un giudizio capace di renderne pienamente il significato e il valore, anche perché l'influenza che essa ha avuto sul concreto atteggiarsi del gusto musicale negli ultimi due secoli non è inferiore alla risonanza che il mito di Mozart ha avuto, da J.W. von Goethe in poi, nella cultura moderna.

Un'opera che ha modellato il gusto musicale successivo

**Mozart fu anzitutto un genio capace di sintetizzare le esperienze della musica settecentesca europea,** che contribuì in maniera decisiva a **indirizzare,** sottraendola alle remore di una concezione edonistica e artigianale, **per la via** che sarà seguita da Beethoven e dai romantici: quella **del moderno soggettivismo critico.** Con Mozart l'aggraziata scrittura rococò si trasforma nell'**armoniosa e vigorosa espressione dello stile del classicismo viennese,** mantenendo tuttavia, an-

Sintesi e superamento del Settecento

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

## OPERE VOCALI

## PRINCIPALI LAVORI TEATRALI

titolo	libretto	rappresentazione	K
<i>Bastien und Bastienne</i> , 'Singspiel' in 1 atto	F. Weiskern e J. A. Schachtner	Vienna, in casa di F. A. Mesmer, autunno 1768	50
<i>La finta semplice</i> , op. buffa in 3 atti	M. Cottellini (da C. Goldoni)	Salisburgo, Palazzo Arcivescovile, 1° maggio 1769	51
<i>Mitridate re di Ponto</i> , op. seria in 3 atti	V.A. Cigna-Santi	Milano, T. Ducale, 26 dicembre 1770	87
<i>Ascanio in Alba</i> , serenata in 2 atti	G. Parini	Milano, T. Ducale, 17 ottobre 1771	111
<i>Lucio Silla</i> , op. seria in 3 atti	G. de Gamerra	Milano, T. Ducale, 26 dicembre 1772	135
<i>La finta giardiniera</i> , op. buffa in 3 atti	G. Petrosellini	Monaco, T. di Corte, 13 gennaio 1775	196
<i>Il re pastore</i> , dramma per mus. in 2 atti	? (da P. Metastasio)	Salisburgo, Palazzo Arcivescovile, 23 aprile 1775	208
<i>Les petits riens</i> , balletto	J.-G. Noverre (coreografia)	Parigi, Opéra, 11 giugno 1778	299b
<i>Thamos, König in Ägypten</i> , mus. di scena	T.P. v. Gleber	Salisburgo, inverno 1779-1780	345
<i>Idomeneo, re di Creta</i> , op. seria in 3 atti	G.B. Varesco	Monaco, T. di Corte, 29 gennaio 1781	366
<i>Die Entführung aus dem Serail</i> , 'Singspiel' in 3 atti	J.G. Stephanie jr.	Vienna, Burgtheater, 16 luglio 1782	384
<i>Le nozze di Figaro</i> , op. buffa in 4 atti	L. Da Ponte	Vienna, Burgtheater, 1° maggio 1786	492
<i>Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni</i> , dramma gioco in 2 atti	L. Da Ponte	Praga, T. Nazionale, 29 ottobre 1787	517
<i>Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti</i> , op. buffa in 2 atti	L. Da Ponte	Vienna, Burgtheater, 26 gennaio 1790	588
<i>Die Zauberflöte</i> , 'Singspiel' in 2 atti	E. Schikaneder	Vienna, Th. auf der Wieden, 30 settembre 1791	620
<i>La clemenza di Tito</i> , op. seria in 2 atti	C. Mazzolà (da P. Metastasio)	Praga, T. Nazionale, 6 settembre 1791	621

## COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA

## PRINCIPALI SINFONIE

Mozart scrisse circa 65 sinfonie (alcune sono perdute, oppure sono state utilizzate in opere teatrali o ricavate da altri lavori), contrariamente a quanto stabilisce la numerazione "ufficiale" (adottata nel 1875), che ne contempla 41. Poiché quest'ultima è tuttora in vigore, si fa ancora riferimento a essa.

n.	K.	tonalità	data	n.	K.	tonalità	data
1	16	mi bemolle maggiore	1764-65	29	201	la maggiore	1774
4	19	re maggiore	1765	30	202	re maggiore	1774
6	43	fa maggiore	1767	31	297	re maggiore (Parigi)	1778
11	84	re maggiore	1770	33	319	si bemolle maggiore	1779
12	110	sol maggiore	1771	34	338	do maggiore	1780
14	114	la maggiore	1771	35	385	re maggiore (Haffner)	1782
15	124	sol maggiore	1772	36	425	do maggiore (Linz)	1783
18	130	fa maggiore	1772	38	504	re maggiore (Praga)	1786
20	133	re maggiore	1772	39	543	mi bemolle maggiore	1788
23	181	re maggiore	1773	40	550	sol minore	1788
25	183	sol minore	1773	41	551	do maggiore (Jupiter)	1788
28	200	do maggiore	1774				

che nell'uso delle strutture più complesse e nei momenti di più rilevata intensità espressiva, un tono di ingenuo incanto e di soave spontaneità, quale nessun artista conobbe prima di lui e nessuno riuscì più a ripetere. Fu la naturale misura di una nuova classicità, nella quale Goethe celebrò la rinascita dello spirito della più pura arte ellenica, anche se essa era ben lontana dalla fanciullesca inconsapevolezza che la critica romantica volle attribuirle; essa si fondava, al contrario, su precise e tutt'altro che equivocate scelte estetiche e ideologiche, pronte semmai a denunciare la bruciante realtà delle contraddizioni su cui poggiavano. In molte pagine, infatti, la musica di Mozart è solcata da ombre profonde, da vertiginose inquietudini di stampo decisamente preromantico: dalle ultime sonate e fantasie per pianoforte al *Concerto in re minore per pianoforte e orchestra* K. 466, alla *Musica funebre massonica* K. 477, al *Quintetto per archi in sol minore* K. 516, alla *Sinfonia in sol minore* K. 550, al *Don Giovanni*, al *Requiem in re minore* K. 626.

Le inquietudini preromantiche

## La musica strumentale

Le ricerche sulla figura e l'opera di Mozart datano dall'Ottocento con i fondamentali lavori bibliografici di Köchel, che realizzò il catalogo tematico delle opere facendo precedere la numerazione dalla lettera K, e la monumentale biografia critica di O. Jahn, destinata a servire di base a tutti gli studi successivi, di H. Abert, di T. de Wyzewa e G. de St. Foix, di A. Einstein. Tuttavia un compiuto processo di comprensione storica fu per lungo tempo paradossalmente impedito dallo strabiliante, e in qualche modo sovrumano, livello qualitativo dell'intera produzione mozartiana, ignara di stanchezze o di cadute di tono in tutti i generi musicali.

Un'opera di sovrumano livello qualitativo

In campo sinfonico produsse una cinquantina di sinfonie tra di loro assai diverse e impossibili da classificare univocamente (composte anche sotto l'influenza di Haydn e J.C. Bach e tra le quali eccellono quelle *in sol minore* K. 183, *in re maggiore* K. 297 "Parigi", *in si bemolle* K. 319, *in re maggiore* K. 385 "Haffner", *in do maggiore* K. 425 "Linz", *in re maggiore* K. 504 "Praga", *in mi bemolle* K. 543, *in sol minore* K. 550 e *in do maggiore* K. 551 "Jupiter"). Fra i concerti, si contano 7 per violino e 24 per pianoforte (tra cui emergono pagine memorabili, quali i concerti *in mi bemolle* K. 449, *in re minore* K. 466, *in do maggiore* K. 467, *in do minore* K. 491, *in do maggiore* K. 503 e *in si bemolle* K. 595); su tutti i rimanenti (per flauto, flauto e arpa, fagotto, corno) si impone il sublime *Concerto in la maggiore per clarinetto* K. 622. A una cin-

Le sinfonie

I concerti

Serenate e altri  
brani orchestrali

quantina ammontano i brani orchestrali quali serenate, divertimenti, cassazioni, danze, tra cui la palma della popolarità spetta a *Eine kleine Nachtmusik* (Piccola serenata notturna) K. 525 e alla *Serenata notturna in re maggiore* K. 239.

La musica  
da camera

Un momento fondamentale dell'esperienza compositiva mozartiana è rappresentato dalla musica da camera, comprendente 23 quartetti per archi (i primi elaborati espressamente sul modello italiano; quelli della maturità, invece, improntati alla produzione di Haydn); 9 quintetti (di cui 1 con corno e 1 con clarinetto); quartetti con pianoforte; trii per archi e per altre formazioni; inoltre, 46 sonate per violino e pianoforte e un imponente complesso di composizioni per pianoforte solo (20 sonate, fantasie e altri brani) segnano la definitiva consacrazione del pianoforte al ruolo di protagonista mantenuto con Beethoven e con i romantici.

L'affermazione  
definitiva  
del pianoforte

### ■ Musica sacra e musica vocale

Musica sacra

La musica sacra, che comprende 19 messe (tra le quali famose la *Messa in do* K. 317 dell'“Incoronazione”, la *Missa solemnis* K. 337, la grandiosa *Messa in do minore*, incompiuta, K. 427 e una serie di composizioni liturgiche per un totale di 60 composizioni), annovera capolavori assoluti quali l'*Ave verum corpus* K. 618 e l'incompiuto *Requiem*. Sono da segnalare, inoltre, numerosi drammi sacri e oratori, tra cui *La Betulia liberata* (1771), su testo di P. Metastasio.

## L'AVVENTO DEL PIANOFORTE

“Il clavicembalo, già in uso nel XIV secolo e fiorentissimo fino alla metà del Settecento, e il clavicordo, noto dal XV secolo e usato fin quasi alle soglie dell'Ottocento, sono figli di nessuno. Il pianoforte, strumento moderno, strumento illuministico, no. Il pianoforte ha un padre incontestato, oltre che vari illegittimi pretendenti alla paternità. Il padre si chiama Bartolomeo Cristofori, nato a Padova il 4 maggio 1655, cembalero al servizio del principe Ferdinando de' Medici, in Firenze, dal 1688 o 1689. [...] Non risulta che Händel, alla corte di Firenze tra il 1706 e il 1707, s'appassionasse al nuovo strumento. [...] Johann Sebastian Bach non s'occupò del pianoforte [...] Se il vecchio Johann Sebastian era costretto a improvvisare un *Ricercare* su uno strumento a tastiera che non gli andava in taglio, un altro Bach c'era che me-

no ancora poteva permettersi di snobbare il pianoforte: suo figlio Carl Philipp Emanuel [...] Spirito aperto, curioso e meditativo, Carl Philipp Emanuel tenne sì conto del pianoforte, ma senza diventare pianista: i suoi interessi di strumentista e di musicista lo portavano piuttosto a preferire il clavicordo [...] In Mozart il rapporto tra l'idea musicale e la sua realizzazione sonora è immediato e l'invenzione musicale nasce insieme con l'invenzione del movimento che la farà suonare sulla tastiera del pianoforte; perciò Mozart si esercitava pochissimo e non si preoccupava troppo del paziente raffinamento dell'esecuzione. [...] Per Mozart, come poi per Chopin, il rapporto musica-mano-tastiera è di completa identificazione.”  
da: P. Rattalino, *Storia del pianoforte*, Il Saggiatore, Milano 1988.

Alla musica vocale profana appartengono, oltre ai 40 *Lieder* per canto e pianoforte, cantate, arie, pezzi d'insieme, canoni. Infine, vanno ricordate opere celeberrime già citate: il *Ratto del serraglio*, un *Singspiel* dal tono buffo e "alla turca"; *Le nozze di Figaro* e il *Don Giovanni*, due capolavori appartenenti al genere della commedia musicale; infine, i capolavori dell'ultima stagione mozartiana: la lucida rivisitazione dell'opera buffa in *Così fan tutte*, il ripensamento dell'opera seria in *La clemenza di Tito*, la completa reinvenzione del *Singspiel* con *Il flauto magico*. Oltre a queste, si ricordano le opere teatrali *Il sogno di Scipione* (1772), *La finta giardiniera* (1775), *Il re pastore* (1775), *Zaide* (1779/80), *L'oca del Cairo* (1783), *Der Schauspieldirektor* (1786).

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- S. Durante (a cura di), *Mozart*, Il Mulino, Bologna 1991.
- A. Poggi, E. Vallora (a cura di), *Mozart. Signori, il catalogo è questo*, Einaudi, Torino 1991.

##### Discografia

- *Concerto per clarinetto e orchestra KV 622*, Tate, Hypenion Cda 20199.
- *Concerto per pianoforte e orchestra KV 271*, João Pires, Erato Collection 0630 12814.
- *Divertimento (Trio) per archi k.563*, Kremer/Kashkasian/Yo-yo Ma, Sony Classical SK 39561.
- *Le ultime sei sinfonie*, Walter, CBS M2K 45676.
- *Requiem K 626; Messa in do min. K 427*, Jochum/Fricsay, DG 437 389-2 (2CD).
- *Le Nozze di Figaro*, Böhm, DG 415 520-2 (3CD).
- *Die Zauberflöte (Il flauto magico)*, Solti, Decca 414568 (3CD).
- *Serenate per fiati*, Hogwood, Decca 458096 (2CD).
- *Don Giovanni*, Giulini, Emi 556232 (3CD).

#### SCHEMA RIASSUNTIVO

LA VITA	Viaggiò con grande frequenza per l'Europa del tempo, visse però principalmente a Salisburgo e Vienna. In questa città abbracciò come libero artista la professione di compositore. A Vienna produsse grandi prove drammatiche quali <i>Le nozze di Figaro</i> , il <i>Don Giovanni</i> e <i>Così fan tutte</i> . Mentre le sue condizioni di salute venivano aggravandosi, nell'ultimo anno componeva i capolavori estremi: <i>Il flauto magico</i> , <i>La clemenza di Tito</i> , il <i>Requiem</i> .
L'IMPORTANZA	Con Mozart si celebra l'avvento dello stile classico viennese, accompagnato tuttavia, anche nell'uso delle strutture più complesse e nei momenti di più rilevata intensità espressiva, da un tono di ingenuo incanto e di soave spontaneità.
LA MUSICA	Fra le opere in un qualche modo eccellenti sono da ricordare: le sinfonie <i>Parigi</i> , <i>Haffner</i> , <i>Linz</i> , <i>Praga</i> , <i>Jupiter</i> ; i concerti per strumenti e orchestra; le <i>Messe K 317</i> , <i>K 337</i> e <i>K 427</i> ; il <i>Requiem</i> ; i già citati, <i>Il ratto dal serraglio</i> , <i>Le nozze di Figaro</i> , il <i>Don Giovanni</i> , <i>Così fan tutte</i> , <i>La clemenza di Tito</i> , <i>Il flauto magico</i> .

# 11 Ludwig van Beethoven

*Uomo di origini semplici, ma di grande sete di sapere e raffinate letture, Beethoven assegnò alla musica una collocazione privilegiata all'interno della propria visione del mondo. La sua è pertanto una **musica carica di idee e idealità, di voglia di combattere per un progetto, un avvenire migliore**, per curare il dolore della vita: una **musica carica di energia**. Capace, nella dolente maturità della sua vita sempre più solitaria, di proporre **soluzioni formali inedite**, fu autore troppo avanti al proprio tempo, genio dialetticamente in contrasto fra le esigenze della rigorosa e articolata costruzione razionale e lo scandaglio, l'esposizione, l'amplificazione delle più umane passioni.*

## La vita

Ludwig van Beethoven (Bonn 1770 - Vienna 1827) nacque da **famiglia di ascendenze fiamminghe**: suo nonno, anch'egli di nome Ludwig (1712-1773), era nato a Malines e verso il 1731 si era stabilito come musicante a Bonn. Suo padre Johann (1740-1792) era tenore nella cappella di corte e dalla moglie Maria Magdalena Keverich (1746-1787) aveva avuto sette figli, di cui sopravvissero solo Ludwig, Kaspar (1774-1815) e Johann (1776-1848).

### ■ Gli anni della formazione

La formazione  
musicale

Pur non essendo un vero fanciullo prodigio, il giovane Ludwig dimostrò presto singolari attitudini musicali. Ebbe lezioni di pianoforte, organo e violino dal padre e da musicisti minori, poi di composizione dall'organista di corte C.G. Neeffe, che gli fece conoscere musiche di C.P.E. Bach e il *Clavicembalo ben temperato* di J.S. Bach. Da Neeffe Beethoven fu introdotto nella cappella dell'arcivescovo-principe Maximilian Franz, prima come sostituto organista (1782) e cembalista (1783), poi come violinista nell'orchestra (1784), regolarmente stipendiato. In quegli anni ebbe modo di conoscere opere musicali italiane, francesi e austriache e, dalla famiglia Breuning, che lo accolse affettuosamente e lo protesse, le nuove correnti letterarie tedesche (F.G. Klopstock, J.G. Herder, F. Schiller, J.W. Goethe).

L'incontro con Mozart:  
leggenda o realtà?

Nel 1787 si recò a Vienna per studiare con W.A. Mozart, ma, dopo breve tempo, fu costretto a tornare a casa per

assistere la madre morente e provvedere alle necessità della famiglia, abbandonata dal padre ormai completamente alcolizzato. Non è neppure certo che abbia davvero incontrato Mozart. Ebbe tuttavia modo di continuare gli studi: nel 1789 seguì un corso di filosofia all'università di Bonn e dal 1792, protetto da amici influenti, **si trasferì a Vienna per studiare con F.J. Haydn**, che già qualche anno prima aveva ammirato il suo talento. Nonostante la reciproca stima, **i rapporti fra maestro e allievo non furono molto facili** e Beethoven, pur senza arrivare a una vera rottura, preferì completare la sua formazione musicale con il contrappuntista J.G. Albrechtsberger e con l'operista italiano A. Salieri.

L'incontro con Haydn

### ■ Vienna: la stagione della maturità

Nella vivissima attività musicale che si svolgeva in quei tempi a Vienna, Beethoven ebbe modo di distinguersi ben presto come **ottimo esecutore e come brillante improvvisatore pianistico**. Dopo alcuni concerti tenuti nel 1796 a Norimberga, Praga, Dresda e Berlino, svolse l'attività musicale esclusivamente a Vienna, dove **raggiunse presto una vasta fama come compositore e poté vivere per alcuni anni in piena sicurezza economica** grazie all'aiuto di generosi protettori. Fra questi meritano particolare menzione i principi Lichnowsky e Lobkowitz, l'arciduca Rodolfo d'Asburgo, il conte Rasumovsky e la famiglia Brunswick, mentre fra gli amici che gli furono accanto per tutta la vita si ricordano il violinista I. Schuppanzigh e il direttore d'orchestra A.F. Schindler, suo futuro biografo.

L'affermazione come esecutore e come compositore

### ■ L'ultimo decennio

Già nel 1795 cominciarono a manifestarsi **i primi sintomi della sordità** che, progredendo lenta ma inesorabile fino a diventare completa nell'ultimo decennio di vita, **tormentò l'intero arco creativo di Beethoven**, portandolo al disperato sconforto riversato nel *Testamento di Heiligenstadt* (1802) e favorendo nel musicista, già per carattere diffidente e scontroso, una sempre più acuta misantropia. La grave malattia non gli impedì tuttavia **di continuare a produrre e a credere nei valori positivi della vita**. Se si aggiungono anche le infelici esperienze sentimentali e le gravi preoccupazioni che gli procurò negli ultimi anni di vita il nipote Karl (1806-1858), non si può non riconoscere nella **straordinaria forza d'animo e nella sempre presente e inflessibile tensione morale** una delle massime componenti dello spirito beethoveniano.

Il dramma della sordità

Il "Testamento di Heiligenstadt"

## Caratteri dell'opera

Autonomia  
dell'artista  
e delle sue scelte

Lo spirito beethoveniano affondava le proprie radici nell'illuminismo, ma accolse con entusiasmo gli inquieti fermenti dello "Sturm und Drang" e **si dimostrò sensibile alle nuove istanze dell'idealismo tedesco e al credo libertario e democratico nato con la rivoluzione francese**. Oltre che per l'ampiezza degli interessi culturali, Beethoven si distinse dai musicisti che lo avevano preceduto anche per aver sempre **coraggiosamente rivendicato la posizione di libero artista, autonomo nelle proprie scelte artistiche ed esistenziali**. Tutte queste caratteristiche nuove contribuirono in maniera determinante a un'interpretazione in chiave romantica dell'arte di Beethoven. Va invece precisato che egli **rimase sempre un musicista di formazione classica e che nella sua arte, come nella sua visione morale, mancano alcune delle componenti essenziali del romanticismo** (per esempio, l'esasperato autobiografismo artistico).

Un musicista  
classico

La drammatizzazione  
del contrasto  
fra i tempi  
della sonata

Le prime composizioni significative di Beethoven risalgono all'ultimo decennio del XVIII secolo e furono concepite secondo i modelli di Mozart e Haydn, anche se fin dall'inizio si riscontra la tendenza ad **accentuare il contrasto, tipico della forma sonata, fra il primo tempo, ritmico e incisivo, e il secondo, melodico e intimistico**. La progressiva **drammatizzazione** di questo contrasto divenne elemento preponderante nella parte centrale della produzione beethoveniana, che si colloca approssimativamente nel primo quindicennio dell'Ottocento. I tempi veloci delle sue composizioni si impongono per la potenza titanica della costruzione, mentre gli adagi si distinguono per il loro poetico e contenuto lirismo. Le nuove dimensioni dei rapporti armonici e le formidabili invenzioni timbriche determinarono, inoltre, **radicali innovazioni nella tradizionale struttura della forma sonata**, mentre il completo superamento dei modelli galanti si esprime anche con l'abbandono del minuetto, sostituito con uno scherzo, robusto e ritmicamente incisivo. Negli ultimi anni, però, Beethoven **portò a completo sfaldamento anche la forma sonata**, ricorrendo a nuovi elementi formali per soddisfare le sempre più profonde **esigenze espressive**. Si verificò allora un ritorno all'antico, al **recupero di procedimenti polifonici rinascimentali e barocchi**, mentre, contemporaneamente, Beethoven proponeva **strutture formali e soluzioni stilistiche di tale sconvolgente novità di concezione da poter essere compiutamente assimilate e riprese solo nell'esperienza critica e compositiva del Novecento**.

Sviluppo e rottura  
della forma sonata



## BEETHOVEN E LA FORMA SONATA

“Nella forma sonata il genio di Beethoven si sintetizza e s’incarna, con un’identificazione che ricorda quella dell’Ariosto con l’ottava e di Dante con la terzina. Come in un rito, il divenire dei due tempi, il loro sviluppo e la finale riduzione all’unità tonale celebrano ogni volta una lotta tra due principi opposti: e questa concezione drammaticamente agonistica diventa la forma sonora per eccellenza di quel titanismo eroico ond’è nutrita l’anima beethoveniana. Il contrasto fra i due temi si fa sempre più marcato: il primo, generalmente robusto, rude, piuttosto ritmico che melodico, affidato ai gradi fondamentali della tonalità, il secondo più melodioso e piano, affettuoso, sinuosamente flessibile. Ma nello stesso tempo che si accentua l’opposizione dei due temi, viene pure stretta la

segreta affinità melodica. Lo sviluppo centrale s’ingigantisce in confronto ai precedenti compositori, e diventa il teatro di un ampio dramma, d’una contesa nella quale tutto viene messo in gioco, sì che la ripresa ove i contrasti si placano nell’unificazione tonale, giunge come una liberazione trionfale. Le funzioni tonali vengono sentite in questo processo con un’intensità sconosciuta prima d’allora e la modulazione acquista un valore drammatico soggiogante. L’escursione di un tema alla dominante, o ad altre tonalità imparentate per relazioni anche assai sottili a quella principale, viene sentita come la rottura d’un equilibrio che deve a tutti i costi essere ricostituito.”

da: M. Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1993, p. 196.

## La musica da camera

Di questo complesso e coerente evolversi stilistico le 32 sonate per pianoforte sono specchio fedele. Dopo le prime, che si iscrivono ancora nell’orbita stilistica di Haydn e Mozart, **già con la *Patetica* (op. 13)** Beethoven si dimostra in possesso di **una completa autonomia creativa** e ormai chiaramente indirizzato verso quella **potenza drammatica** che contraddistingue le grandi sonate del periodo centrale. Fra queste, sono universalmente note le palpitanti pagine di ***Al chiaro di luna* (op. 27 n. 1)**, l’equilibrio delle 3 sonate op. 31, la luminosa serenità della ***Waldstein* (op. 53)**, la forza evocatrice e lo slancio dell’***Appassionata* (op. 57)**, l’intento programmatico di ***Les adieux* (op. 81a)**. Le sonate successive appartengono interamente all’**ultimo, grande tempo dell’arte beethoveniana**. Nei finali entrano con sempre maggiore frequenza **episodi fugati**, intesi come inevitabile sbocco di una **tensione spasmodica accumulata nei movimenti precedenti**, **catarsi finale e liberatoria**, in una dimensione musicale del tutto nuova, rarefatta e immateriale. Con la fuga finale della ***Hammerklavier* (op. 106)** la tensione drammatica del pianismo beethoveniano raggiunge l’apice, mentre nelle 3 sonate successive (opp. 109-111) il **linguaggio si fa ancora più spirituale e astratto**.

Parallelo alle sonate si dispone il processo evolutivo dei **I quartetti**

Le 32 sonate  
per pianoforte

La "Grande fuga"  
op. 133

**quartetti**, composti in tre periodi stilisticamente molto differenziati. I primi 6, op. 18, sono ancora modellati secondo la tradizione classica; i 3 quartetti *Rasumovskij* (op. 59), l'op. 74 e l'op. 95 appartengono alla cosiddetta "seconda maniera"; gli ultimi 5 (opp. 127-135), più la *Grande fuga* op. 133, che portano ancor più lontano l'altissimo messaggio delle sonate per pianoforte, sono il frutto estremo dell'arte di Beethoven.

## L'opera sinfonica

Le 9 sinfonie

Anche nelle 9 sinfonie la linea di sviluppo appare altrettanto evidente. Le prime 2 non portano sostanziali novità rispetto alla contemporanea musica da camera, ma un'autentica rottura con il passato avviene con la Terza Sinfonia, detta *Eroica* (op. 55) e dedicata inizialmente a Napoleone. In questa sinfonia i tradizionali rapporti armonici sono dilatati al massimo, un'intensa marcia funebre sostituisce l'adagio e un formidabile scherzo conduce a un finale articolato in forma di variazioni e dotato di trascinate vigore. Dopo la serena parentesi della Quarta Sinfonia (op. 60), con la Quinta Sinfonia (op. 67) si assiste ancora una volta all'e-

La sinfonia "Eroica"

La Quinta Sinfonia

## LUDWIG VAN BEETHOVEN

### SINFONIE E CONCERTI PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

	n.	op.	tonalità e denominazione	composizione	prima esecuzione
<b>9 sinfonie</b>					
	1	21	do maggiore	1799-1800	2 aprile 1800
	2	36	re maggiore	1800-1802	5 aprile 1803
	3	55	mi bemolle maggiore ( <i>Eroica</i> )	1802-1804	7 aprile 1805
	4	60	si bemolle maggiore	1806	marzo 1807
	5	67	do minore ( <i>Del destino</i> )	1807-1808	22 dicembre 1808
	6	68	fa maggiore ( <i>Pastorale</i> )	1807-1808	22 dicembre 1808
	7	92	la maggiore	1811-1812	8 dicembre 1813
	8	93	fa maggiore	1812	27 febbraio 1814
	9	125	re minore ( <i>Corale</i> ; con coro finale sull'"Inno alla gioia" di F. Schiller)	1822-1824	7 maggio 1824

### 5 concerti per pianoforte e orchestra

	1	15	in do maggiore	1798
	2	19	in si bemolle maggiore	1794-1798
	3	37	in do minore	1800-1802
	4	58	in sol maggiore	1805-1806
	5	73	in mi bemolle maggiore ( <i>Imperatore</i> )	1809

splosione dell'*epos* beethoveniano. Una semplice ma straordinariamente incisiva cellula ritmica sostiene l'intero arco formale della composizione, evocando titanici contrasti fra elementi primordiali, che si concludono in gioiosa apoteosi, quasi manifestazione dell'inevitabile prevalere, nella visione idealistica ed eroica di Beethoven, dei valori positivi sulle disordinate componenti dell'irrazionale. La Sesta Sinfonia (op. 68) porta il nome di *Pastorale*, celebrazione panteistica della presenza divina nella natura. **Perfetta nella sua strutturazione formale appare la Settima Sinfonia** (op. 92), definita da R. Wagner un'apoteosi della danza per la sprizzante carica ritmica e la purezza cristallina del suo sviluppo, in singolare contrasto con la luminosa serenità dell'Ottava (op. 93), ripensamento in chiave ora nostalgica, ora ironica del sinfonismo classico haydniano.

La Settima Sinfonia

Realizzata dodici anni dopo l'Ottava Sinfonia, la **Nona Sinfonia** (op. 125) **rappresenta un altro momento culminante dell'arte di Beethoven**. Dopo la tempestosa drammaticità del primo tempo, l'irruente vitalità dello scherzo e il caldo lirismo dell'adagio, alla dilatatissima orchestra si aggiungono **nel finale 4 voci soliste e il coro per intonare l'Inno alla gioia di Schiller, appassionato appello alla fratellanza universale**. Tale altissimo messaggio ispira anche la contemporanea *Missa solemnis* (op. 123), omaggio devoto a una divinità intesa come patrimonio comune di tutte le genti, al di sopra delle singole confessioni religiose.

La Nona Sinfonia

In Beethoven sinfonismo e concertismo parlano linguaggi strettamente affini: il concerto viene sviluppato nella direzione di una maggiore drammaticità, evidente in primo luogo nel rapporto solista-orchestra, rispetto al modello classico.

Nei cinque **concerti per pianoforte e orchestra** il piano introduce, però, sfumature nel tessuto orchestrale e schiude prospettive inattese. Nei primi due concerti si ammira la fresca inventiva; nel terzo (op. 37) il drammatico dialogo fra il solista e l'orchestra; nel quarto (op. 58) la purezza poetica del linguaggio; nel quinto (op. 73), in cui pure non manca un terso lirismo, la solennità dello slancio eroico. Dolce lirismo, intimità espressiva e assoluta perfezione formale caratterizzano l'unico **concerto per violino**, op. 61. Le ouvertures completano il quadro sinfonico.

I concerti per strumento solista e orchestra

## La produzione vocale

Nell'ambito della produzione vocale, emergono sia i *Lieder*, benché il *Lied* sembri ai suoi occhi equivalere a un adagio di sonata o di sinfonia (dunque non viene ancora pensato

"Fidelio,  
o l'amor coniugale"

espressamente per la voce), sia l'unica opera, *Fidelio*, più volte rimaneggiata, precorritrice dell'opera nazionale tedesca. Per diversi aspetti, il *Fidelio* si colloca in una posizione ancora intermedia fra la tradizione del *Singspiel* investito di significato etico (per esempio, *Il flauto magico* di Mozart) e la successiva opera romantica. L'orchestra certo non è più ampia di quella mozartiana e anche qui il canto è concepito in direzione più strumentale che vocale, quasi sovrapposto alla trama dell'orchestra. Inno all'amore redentore e all'inevitabile trionfo del bene sulle forze del male, *Fidelio* rappresenta peraltro uno dei vertici delle opere tematicamente legate a motivi della rivoluzione francese, impennate sugli ideali di libertà, fedeltà, fraternità e gioia.

## PER UN APPROFONDIMENTO

### Bibliografia

- G. Pestelli (a cura di), *Beethoven*, Il Mulino, Bologna 1988.
- M. Solomon, *Su Beethoven*, Einaudi, Torino 1998.
- C. Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, EDT, Torino 1990.
- A. Poggi, E. Vallora (a cura di), *Beethoven. Signori, il catalogo è questo*, Einaudi, Torino 1995.

### Discografia

- *Le nove sinfonie*, Furtwängler, Emi 763602.
- *Concerti per pianoforte 1-5; Variazioni Diabelli*, Dackhaus, Decca 433 891-2.
- *Sonate per pianoforte "Patetica" e "Chiaro di luna"*, Gilels, DG 400 036-2.
- *Sonate per pianoforte nn. 6, 7, 17 e 18*, Richter, Pyramid 13500/01 (2 CD).
- *Sonate per violoncello e pianoforte*, Rostropovich/Richter, Philips 464677 (2 CD).
- *Le ultime sonate per pianoforte*, Pollini, DG 419 199-2 (2CD).
- *Quartetti per archi op. 130 e 133*, Quartetto Italiano, Philips 4260502.
- *Quartetto per archi op. 132*, Quartetto Emerson, Deutsche Grammophon 459063.
- *Fidelio*, Bernstein, Deutsche Grammophon 474420.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

### LA VITA

Nella formazione beethoveniana importante fu il trasferimento da Bonn a Vienna per studiare con Haydn. Nell'ultimo decennio della sua vita dovette affrontare una sordità sempre più grave e totale, che gli procurò dolori e preoccupazioni affrontati con forza d'animo e inflessibile tensione morale.

### LE OPERE

Sensibile alle nuove istanze ideali, concepì la propria musica impregnata di un in-crollabile credo ideale e artistico. Rinnovò completamente la forma sonata, che nelle sue mani giunse quasi al completo autosuperamento. Azzardò negli ultimi anni soluzioni formali tanto precoci e inaudite da essere "accettate" solo con il Novecento. Nella sua produzione si segnala soprattutto la musica strumentale, i cui capolavori universalmente noti sono rappresentati dalle nove *Sinfonie*, dalle sonate per pianoforte, dai concerti per pianoforte e orchestra, dai quartetti.

# 12 Il romanticismo. Forme e autori del canto solistico

*L'Ottocento musicale fu caratterizzato, soprattutto nella prima metà, da quel **"movimento spirituale" di portata europea** noto sotto il nome di romanticismo. Il movimento romantico esibì ovunque i tratti del proprio slancio rivoluzionario e del proprio aperto dinamismo, della sua irriducibilità a una definizione ultimativa obbediente a ristretti canoni storiografici: in letteratura come in musica, in filosofia come nelle arti figurative. Suoli elettivi del **romanticismo musicale** furono quelli **tedesco** e **francese**, fatto tanto più significativo in quanto proprio questi due medesimi ambiti nazionali determinarono, parallelamente e autonomamente, la poetica moderna da cui giungerà a maturazione il Novecento musicale. La Germania e, soprattutto nella seconda metà del secolo, la Francia, videro la piena affermazione della forma poetico musicale, tipicamente romantica, del **canto solistico accompagnato**, nelle rispettive configurazioni del **Lied** e della **mélodie**.*

## Romanticismo

Nella storiografia musicale, il termine "romanticismo" intende designare un **vasto periodo storico compreso tra il secondo decennio e la fine del XIX secolo**, grosso modo coincidente da una parte con il tramonto delle esperienze legate al **classicismo viennese** (al cui ambito sembrano sfuggire, secondo molti esegeti, le opere estreme di L. van Beethoven), dall'altra con l'**insieme**, tutt'altro che unitario e organico, dei **movimenti e delle tendenze che preludono al contraddittorio panorama della musica del XX secolo**. Essa, infatti, se fu caratterizzata per lungo tempo da una reazione polemica nei confronti delle poetiche romantiche, ne assorbì nondimeno gli aspetti più profondi e vitali.

In un così protratto arco storico, **risulta problematico** e sotto certi aspetti impossibile **ridurre a un minimo comune denominatore** la molteplicità degli apporti individuali, e anzi nella proclamata esigenza di **originalità creativa, unica e irripetibile**, si ravvisa una delle componenti caratterizzanti del movimento romantico.

Le motivazioni di questa disposizione risiedono non solo in una generalizzata reazione all'estetica musicale del raziona-

Il romanticismo  
in musica

La difficoltà di ridurre  
a un comune  
denominatore

La mutata funzione sociale del musicista

lismo settecentesco, con la sua enfasi sulla convenzione formale e la sua concezione oggettiva degli “affetti”, ma anche in una **mutata funzione sociale del musicista, che rifiuta il ruolo subordinato** assegnatogli dalla corte, dalla Chiesa, o semplicemente dalla moda, **per rivendicare una completa autonomia** sul piano delle scelte artistiche e morali.

Musica, linguaggio dell'infinito

Da questa rivoluzione copernicana, il linguaggio musicale trasse una straordinaria carica di rinnovamento e di tensione a tutti i livelli. Rivendicando alla **musica il ruolo di massima fra le arti, in quanto linguaggio dell'infinito** (cioè del non razionalmente definito), l'estetica romantica favorì l'enorme sviluppo del suo elemento più specifico, suggestivo e renitente a un controllo del razionalismo: **il timbro**. Ciò si tradusse in un enorme sviluppo sia delle tecniche strumentali solistiche (favorite anche dall'idoleggiamento di una figura romantica quant'altre mai, il virtuoso), sia del trattamento orchestrale. Di pari passo furono coinvolti, in questo moto di accelerato sviluppo, l'armonia, la struttura tonale, il ritmo ecc.

Ruolo del timbro

### ■ Forme e protagonisti

Radicale ripensamento delle grandi forme tradizionali

Sul piano delle forme, **le grandi strutture compositive tradizionali** (la sinfonia, il concerto, la sonata, il quartetto, il *Lied*, l'oratorio, l'opera) venivano **ripensate radicalmente** (una polemica riaffermazione del formalismo di ascendenza classica si avrà negli ultimi decenni dell'Ottocento come reazione agli elementi di disgregazione impliciti alle più coerenti e radicali declinazioni della poetica romantica). Apparivano anche forme nuove: dai cosiddetti “**pezzi caratteristici**” (per esempio, il notturno e la barcarola), frequenti soprattutto nella letteratura pianistica (che, nel cangiante adattarsi della struttura musicale alla sfumata realtà del sentimento, ambivano a fermare la palpitante immediatezza dell'esperienza vissuta), ai grandi affreschi del **poema sinfonico**.

Le forme nuove

Anche se il romanticismo ebbe profonda influenza in tutti i paesi europei (molti dei quali si presentarono con nuova autorità sulla scena mondiale, sulla scia del generale movimento di rivalutazione delle culture musicali nazionali), è innegabile che **il movimento romantico ebbe nei paesi di cultura franco-germanica i rappresentanti più prestigiosi**: C.M. von Weber, F. Schubert, H. Berlioz, F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Chopin, F. Liszt, R. Wagner, C. Franck, J. Brahms, G. Fauré, P.I. Čajkovskij, A. Bruckner, G. Mahler, R. Strauss. **Un'ideale sintesi della concezione romantica della musica** nel contesto dell'intero panorama delle arti è rappresentato dal *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) di

Romanticismo e cultura franco-germanica

**Wagner.** È altresì caratteristico delle profonde e fertili contraddizioni di questa stagione musicale, fra le più alte della cultura europea, che le sue espressioni più significative siano anche quelle che più chiaramente ne rivelano gli elementi di superamento nella direzione dell'esperienza musicale moderna e contemporanea.

## ■ Il “Lied” e la “mélodie”

Se si volessero ricordare anzitutto gli immediati precursori del *Lied* romantico, si dovrebbero nominare quegli autori che produssero le loro opere fra il 1750 e il 1814, data che secondo gli studiosi indicherebbe l'inizio della stagione liederistica romantica, allorché uno Schubert ancora diciassettenne compose il suo primo *Lied*: *Gretchen am Spinnrade* (Margherita all'arcolaio). Fra gli autori preromantici sarebbero conseguentemente da classificare J.F. Reichardt, C.F. Zelter, F.J. Haydn, W.A. Mozart e L. van Beethoven. Tali musicisti prepararono l'avvento della grande fioritura del *Lied* romantico, che ebbe la sua massima espressione in F. Schubert, benché fosse di grande rilievo anche la produzione liederistica di R. Schumann, J.K. Loewe, P. Cornelius, F. Mendelssohn e J. Brahms. Con H. Wolf, G. Mahler, M. Reger e R. Strauss il *Lied* ottocentesco entrò in una dimensione ormai postromantica. Al carattere prevalentemente cameristico del *Lied* per canto e pianoforte, che contraddistingue ancora l'intensa produzione di Wolf, sfugge invece, per collocarsi in una categoria a sé stante, la fondamentale produzione di G. Mahler per canto e orchestra.

Alla forma poetico-musicale del *Lied*, sviluppatosi sul suolo della ricca tradizione tedesca, corrisponde l'analoga forma francese della *mélodie*. Se il primo raccoglie i frutti di un'arte del canto solista accompagnato già viva in Germania a partire almeno dal 1600, per parte sua la *mélodie* giunge ad affermarsi nell'alveo del romanticismo francese, a partire dalla romanza, sorta in Francia nella seconda metà del XVIII secolo. Dalla romanza, caratterizzata nella tradizione francese e italiana – ma non in quella tedesca – come composizione per voce e pianoforte su un testo generalmente di carattere amoroso e sentimentale e con forma strofica (ove, cioè, tutte le strofe del testo vengono cantate sulla stessa melodia, o con leggere varianti), la *mélodie* venne però gradualmente a distinguersi per affermare una maggiore qualità del testo a cui la musica doveva adattarsi secondo una forma variabile. Agli esordi della *mélodie* sono senz'altro da ritrovare i cicli melodici di H. Berlioz e poi, soprattutto, le raccolte delle *mélodie* composte da C. Gounod. Suc-

Il “Lied” romantico:  
la tradizione tedesca

La “mélodie”  
francese

Differenze  
tra "Lied"  
e "mélodie"

cessivamente, il "campione" della *mélodie* fu G. Fauré, cui seguirono H. Duparc ed E. Chausson; in ambito post-romantico, furono poi Debussy e Ravel i grandi prosecutori della tradizione melodica francese. Infine, volendo ritrovare delle differenze anche tra la forma poetico-musicale del *Lied* e quella della *mélodie*, si potrebbe forse concludere che al primo compete una maggior spiritualità, sostenuta da un'espressione più musicale, alla seconda un'espressione complessivamente forse più intellettuale, di raffinata sensibilità nei confronti della lettera e degli schemi dei testi poetici.

## Franz Schubert

La vita

Franz Schubert (Liechtenhal, Vienna 1797 - Vienna 1828) studiò a Vienna, allo Stadtkonvikt (1808-13) e, dal 1812, per circa 5 anni fu anche allievo di A. Salieri. Già a questo periodo risalgono testimonianze compositive di rilievo e, nel campo del *Lied*, anche qualche capolavoro. Schubert fu tuttavia costretto a iniziare nel 1814 l'attività di maestro di scuola nella sede dove già insegnava il padre. Nel 1818 la lasciò per divenire maestro di musica delle figlie del conte Johann Karl Esterházy. In seguito ebbe l'aiuto di diversi amici, tra cui J. Mayrhofer, il baritono J.M. Vogl (primo interprete di molti suoi *Lieder*), F. von Schober, J. Sonnleithner, che fu tra i promotori della pubblicazione dei *Lieder*, e altri, fra cui i pittori M. von Schwind e L. Kupelwieser. **Schubert non trovò mai una sistemazione stabile e, pur godendo di una certa reputazione nell'ambiente viennese, non conobbe grandi affermazioni e non poté ascoltare la sua musica (se non in piccola parte) eseguita in pubblico, fino a un importante concerto organizzato a Vienna nel 1828, l'anno stesso della morte, dovuta a febbre tifoide.**

Un autore  
non affermato

### ■ Il liederista

Il grande maestro  
del "Lied" romantico

Si riconosce concordemente in Schubert **il grande maestro del *Lied* romantico**. Nelle sue mani **questa breve composizione vocale da camera**, dopo alcuni esiti significativi in W.A. Mozart e in L. van Beethoven, **diventa veicolo di folgoranti rivelazioni**, legate a invenzioni melodiche e a intuizioni armoniche di straordinaria originalità. Ponendosi di fronte a testi poetici di valore assai disparato, da J.W. Goethe e H. Heine a poeti assai più modesti, **Schubert adottò soluzioni formali assai varie**, da quella semplicemente strofica fino a quelle più libere da schemi, e trasfigura in valori musicali i testi meno validi, **o illumina con stupefacente**



penetrazione situazioni poetiche di per sé altissime. La complessa ricchezza del cosmo dei 603 *Lieder* schubertiani non può essere riassunta e si può solo tentare di ricordarne i momenti maggiori: fra questi, i cicli *Die schöne Müllerin* (La bella mugnaia, 1823), *Winterreise* (Viaggio d'inverno, 1827), entrambi su testi di W. Müller, la cui facile vena sentimentale assume in mano a Schubert ben altri significati, e *Schwanengesang* (Il canto del cigno, 1828) su testi di L. Rellstab e H. Heine. Così, in *Winterreise*, il viaggio invernale di un giovane respinto dall'amata diviene un tragico percorso verso l'annientamento e la figura del protagonista appare emblematica di una condizione di estraneità, di un disagio esistenziale che sono caratteri essenziali della poetica di Schubert e che nella figura del viandante giunge a una delle sue incarnazioni più tipiche. In *Der Wanderer* (Il viandante, 1816) l'inquietudine destinata a non essere mai appagata, la consapevolezza di non poter comunque giungere a una meta trovano una delle espressioni più compiute.

La produzione

"Winterreise"

"Der Wanderer"

## ■ La musica strumentale

La tematica del viandante è, del resto, una chiave essenziale per intendere Schubert anche al di fuori del *Lied* e per cogliere il senso di molta sua musica strumentale: per esempio, del suo modo di affrontare le grandi forme della sonata, del quartetto, della sinfonia. È stata notata in Schubert una quasi totale indipendenza dai modelli beethoveniani, pur cronologicamente tanto vicini: all'originalissima invenzione melodica si unisce un modo di costruire i pezzi di ampio respiro, che ignora la rettilinea stringatezza della dialettica tematica di Beethoven e preferisce indugiare sulla ripetizione (non suscettibile di sviluppo, ma sottoposta a un costante trascolorare, a fantasiose divagazioni) delle idee melodiche fondamentali. E tra queste si stabiliscono talvolta fratture e contrasti non risolvibili o conciliabili: il decorso formale schubertiano si apre a una complessa problematica e rivela una concezione del tempo musicale in un certo senso opposta a quella beethoveniana.

Indipendenza  
dai modelli  
di Beethoven

In Schubert si può ravvisare la voce dello smarrimento della generazione romantica, che visse gli anni della restaurazione e il crollo degli ideali rivoluzionari di cui Beethoven si era fatto portatore: il drammatico titanismo di Beethoven, il suo ferreo controllo sulle strutture formali non sono più possibili. La visione critica che vuole circoscrivere lo Schubert maggiore alla sfera del *Lied* o delle piccole forme (*Momenti musicali*, *Impromptus* ecc.) è indebitamente ri-

Romanticismo  
e restaurazione

Le sinfonie  
e i quartetti

Le sonate  
per pianoforte

Una produzione  
vastissima

duttiva e non meno riduttivo appare il discorso di chi nel compositore austriaco ravvisa soltanto il poeta della cordiale o malinconica tenerezza intimistica, senza cogliere gli **aspetti più tragici e ambigui, talvolta sconvolgenti, del suo pensiero musicale. Le espressioni più mature di tale pensiero vanno cercate nella produzione strumentale: nelle ultime due sinfonie** (in si minore *Incompiuta*, 1822; in do maggiore *La Grande*, 1828; ma anche nelle precedenti 6 sinfonie, fra cui quella in do minore, *La tragica*, 1816, si ravvisano risultati artistici di rilievo, pur se meno originali); **negli ultimi 4 quartetti** (1820-26), fra cui quello in re minore noto come *La morte e la fanciulla* (1824); **nelle sonate pianistiche degli anni 1823-28; nei due trii con pianoforte**; nel *Quintetto per archi in do maggiore* (1828); nell'*Ottetto* (1824). Ma non vanno dimenticate altre pagine cameristiche come il celebre quintetto con pianoforte detto *Della trota* (1819), in cui si usa la melodia dell'omonimo *Lied*; le pagine per violino e pianoforte; la *Fantasia in do minore* (*Wanderer-Fantasie*) del 1822; le sonate per pianoforte e i quartetti giovanili. Certe rilevanti disparità di livello (ravvisabili soprattutto nei quartetti) si spiegano con la mancanza di un accurato riordino nell'enorme mole delle proprie composizioni, che Schubert non ebbe modo e occasione di compiere, separando esercitazioni scolastiche da opere destinate alla pubblicazione, o portando a elaborazione definitiva frammenti e pagine incompiute. Ciò ha creato grossi problemi agli editori e agli autori del catalogo delle opere: si fa correntemente riferimento all'eccellente catalogo di O.E. Deutsch abbreviato in D., perché i numeri d'opera comunemente in uso furono attribuiti a caso dagli editori dopo la morte del musicista.

### ■ Altri lavori

Il teatro musicale  
di Schubert

Un aspetto **complessivamente minore** dell'attività schubertiana è quello rivolto al **teatro musicale**, le cui strade egli tentò più volte senza successo. Solo negli ultimi anni la critica ha rivolto la propria attenzione alla produzione operistica di Schubert, riconoscendo ad *Alfonso und Estrella* (1822) e a *Fierabras* (1823) un rilievo artistico di grande interesse, soprattutto alla luce degli orientamenti che in quegli stessi anni stava prendendo l'opera romantica tedesca. Nella produzione vocale, oltre ai *Lieder* si ricordano il grande e originalissimo frammento di oratorio *Lazarus* (1820), i cori, i duetti, i terzetti e i quartetti. E non si possono infine trascurare **le musiche per pianoforte a quattro mani**, che contengono un **capolavoro come la *Fantasia in fa minore***

La musica  
"domestica"

*re* (1828), le varie marce e danze pianistiche, frutto di **una cordiale visione della *Hausmusik*** (del “far musica” in casa), percorse talvolta, nel loro rifarsi a stilemi popolari, da un'anarchica gioia che rappresenta uno degli aspetti (presente anche in altre composizioni) del mondo schubertiano.

## Robert Schumann

Figlio di un colto editore-libraio, **Robert Schumann** (Zwickau, Sassonia, 1810 - Endenich, Bonn 1856) compì studi letterari e musicali e fu a lungo incerto se intraprendere la carriera di compositore o quella di scrittore. Ebbe una giovinezza intensa ed errabonda; un concerto di N. Paganini lo convinse a dedicarsi interamente alla musica. Fu allievo di H. Dorn e di F. Wieck, la cui figlia Clara, eminente pianista e musicista raffinata, doveva diventare, nel 1840, sua moglie. Dal 1832 si **dedicò alla composizione, affiancando** all'attività creativa l'esercizio di una **personalissima forma di critica musicale**, svolta dalle colonne della “Neue Zeitschrift für Musik” da lui stesso fondata nel 1834 e destinata a diventare **uno dei punti di riferimento della cultura musicale tedesca ed europea della prima metà del XIX secolo**. Nel 1843 fu chiamato da F. Mendelssohn, al quale fu legato da amicizia profonda, a insegnare pianoforte e composizione al conservatorio di Lipsia. In seguito Schumann si trasferì a Dresda e poi a Düsseldorf, dove fu nominato direttore della locale società di concerti. La relativa imperizia nella tecnica direttoriale gli procurò una serie di critiche, che lo costrinsero ad abbandonare con amarezza l'incarico. La sua salute intanto si incrinava e la sua mente incominciava a dare segni di squilibrio. Nel 1853 ricevette la visita del giovane J. Brahms, di cui preconizzò la grandezza in un memorabile articolo. Nel 1854, dopo un tentativo di suicidio, fu ricoverato nella casa di cura di Endenich, nei pressi di Bonn, dove si spese due anni più tardi.

La vita

Un musicista  
critico musicale

### ■ I “Lieder”

L'opera di Schumann costituisce **una delle realizzazioni più perfette ed emblematiche degli ideali musicali romantici**. La consapevolezza culturale di Schumann è rivelata dall'oculata scelta dei testi letterari per i suoi *Lieder* (circa 250), che rappresentano **uno dei settori più caratteristici e stilisticamente più alti della sua intera produzione**: J.W. Goethe, G. Byron, L. Uhland, F. Rückert, H. Heine, A. von Chamisso, J.K. von Eichendorff, A.H. Hoffmann. Spesso organizzati in cicli (tra i più celebri i due *Liederkreise*, oltre a

L'incontro con  
la grande letteratura  
contemporanea

*Myrthen*, *Amore e vita di donna* e *Amor di poeta*, tutti del 1840), costituiscono un capitolo fra i più esaltanti dell'incontro fra musica e letteratura nel romanticismo tedesco.

### ■ Gli altri lavori

La musica  
per pianoforte

Le composizioni per pianoforte, che costituiscono la parte più nota e diffusa dell'opera schumanniana, sono a loro volta esemplari dell'originalissima concezione formale del musicista, sottratta a ogni schematismo e piegata a rispecchiare le più sottili e nascoste vibrazioni del sentimento. Fra le pagine più note, le *Variazioni sul nome ABEGG* (1830), i *Papillons* (1828-32), i 18 pezzi caratteristici delle *Danze dei seguaci di Davide* (1837), il *Carnaval* (1835), i *Pezzi fantastici* (1837), la *Kreislarian* (1838), le *Novellette*, i *Notturmi*, i *Fogli d'album*, le *Scene della foresta* (1848-49). Le *scene infantili* (1838) e l'*Album per la gioventù* (1848) sono due squisiti omaggi al mondo dell'infanzia, mentre composizioni come gli *Studi sui capricci di Paganini* (1832), i *Dodici studi sinfonici* (1837) e la *Fantasia* (1836) si pongono quali esempi di una nuova concezione del virtuosismo strumentale, volta a indagare le inedite possibilità foniche e timbriche dello strumento.

Le opere di forma  
più ampia

Le pagine di più ampio respiro formale destinate al pianoforte (come la mirabile *Sonata in fa diesis minore*, 1835), al repertorio cameristico (il celebre *Quintetto con pianoforte*, 1842, i quartetti, le sonate per violino, i trii), all'ambito sinfonico (le quattro sinfonie, 1841-51, il *Concerto per violoncello e orchestra*, 1850 o il celeberrimo *Concerto in la minore per pianoforte e orchestra*, 1841-45) sono una testimonianza del problematico e spesso drammatico rapporto fra un'intuizione tesa all'individuazione di nuclei musicali di intensissima pregnanza, in qualche modo raccolti ed esauriti in se stessi, e la necessità di uno sviluppo strutturale legato, per tramite più o meno scoperti, alle tradizioni accademiche. Questo contrasto, che costituisce uno degli elementi più caratteristici dell'arte di Schumann, si fa ancora più evidente nelle grandi composizioni sinfonico-corali, quali l'oratorio *Il paradiso e la Peri* (1834), tratto dal poema *Lalla Rookh* di T. Moore, lo stupendo *Requiem für Mignon* (1849) e le enigmatiche *Scene dal Faust di Goethe* (1844-53).

Il conflitto  
tra intuizione  
e costrizione delle  
forme accademiche

Composizioni  
sinfonico-corali

Musica per il teatro

Di minore interesse è l'esperienza operistica di Schumann, che si concretò nella *Genoveva* (da J.L. Tieck e C.F. Hebbel, Lipsia 1850), mentre assai più note, anche se stilisticamente assai disuguali, sono le musiche di scena per il *Manfred* di Byron (1852).

## Gabriel Fauré

**Gabriel Fauré** (Pamiers, Ariège 1845 - Parigi 1924) fu allievo di C. Saint-Saëns presso l'École Niedermeyer di Parigi, maestro di cappella (dal 1877) e organista (dal 1896) della chiesa della Madeleine, professore (dal 1896 al 1905) e direttore (dal 1905) del conservatorio. Fauré, che prese parte attiva ai circoli intellettuali della capitale francese, si dimostrò anche valido critico musicale per "Le Figaro" dal 1903 al 1921. Infine, fu membro di numerose associazioni e, dal 1909, presidente della neonata Société Musicale Indépendante.

La vita

### ■ L'opera

Figura tra le più rappresentative della vita musicale del suo tempo, ebbe tra gli allievi M. Ravel, N. Boulanger, J. Roger-Ducasse e A. Casella. **Nella sua produzione confluirono i momenti più caratteristici della musica francese fra Ottocento e Novecento.** Assai sensibile allo spirito di F. Chopin, al classicismo delle forme beethoveniane e al nuovo linguaggio armonico di R. Wagner, **Fauré non trascurò il significato delle soluzioni che l'impressionismo andava proponendo**, inserendole con eleganza nel proprio mondo espressivo.

Classicismo  
e impressionismo

Buona parte del catalogo di Fauré è dedicata al pianoforte, strumento fra tutti prediletto: accanto alle *Romanze senza parole* op. 17 (1863), ai *Nocturnes* op. 33 (1875-82), alla *Pavane* op. 50, ai *Pièces brèves* op. 84 e ai *Préludes* op. 103 (1909-10), si collocano la *Ballade* op. 19 (1879) e la *Fantaisie* op. 111 (1918) con orchestra, poste agli estremi della carriera. Il pianoforte è parte integrante anche del repertorio cameristico, con l'unica eccezione dell'ultimo quartetto per archi. Fra le pagine più significative emergono le sonate per violino op. 13 e op. 108, l'*Élegie* op. 24 e le 2 sonate op. 109 e op. 117 per violoncello; i 2 quartetti con pianoforte op. 15 e op. 45 e i 2 quintetti con pianoforte op. 89 e op. 115. Né vanno dimenticate le composizioni sinfoniche (le suite *Pelléas et Mélisande* op. 80, 1898 e *Masques et Bergamasques* op. 112, 1919), quelle sacre (in particolare il raccolto e malinconico *Requiem* op. 48, 1887-1900) e quelle teatrali (la *tragédie-lyrique*, *Prométhée*, 1899-1900 e l'*opéra-lyrique*, *Pénélope*, 1907-13).

La predilezione  
per il pianoforte

Altre opere

### ■ Il melodista

Forse il più grande fra i melodisti francesi, Fauré ebbe per la *mélodie* un'attenzione costante, che sviluppò nei cicli *La bonne chanson* (1892-94), *La chanson d'Eve* (1906-10), *Le jardin clos* (1914), *Mirages* (1919), *L'horizon chimérique*

La "mélodie"  
come laboratorio  
per il superamento  
dell'armonia  
tradizionale

(1921). Per i testi Fauré ricorse principalmente a V. Hugo, P. Verlaine, A. Silvestre e C. van Lerberghe, affrontando con frequenza soggetti tipicamente romantici: amore, morte e natura. Se inizialmente, nella prima raccolta, prevale la cantabilità dell'acceso abbandono melico, negli ultimi tre cicli si intrecciano stilemi classici e moduli impressionistici e tipico diviene il lavoro sull'armonia, alterando accordi, risolvendo irregolarmente i rapporti, modulando continuamente, quasi sospendendo il principio del basso armonico e risolvendo talora l'armonia stessa in pura fonicità, svuotata della capacità rappresentativa del testo.

### PER UN APPROFONDIMENTO

#### Bibliografia

- B. Paumgartner, *Schubert*, Mondadori, Milano 1981.
- A. Boucourechliev, *Schumann*, Feltrinelli, Milano 1983.
- M. Bortolotto, *Introduzione al "Lied" romantico*, Adelphi, Milano 1984.

#### Discografia

- F. Schubert, *Winterreise* D 911 op. 89, E. Haefliger-J.E. Dähler, Claves 50-8008/9.
- F. Schubert, *Die späten Klaviersonaten* D 958-959-960, Pollini, DG 419 229-2 (2 CD).
- F. Schubert, *Messe G-dur* D 167 (+ Schumann, *Requiem für Mignon*), Abbado, DG 435 486-2.
- F. Schubert, *Sinfonia n. 8 "Incompiuta"*, Kleiber, Deutsche Grammophon 449745-2.
- F. Schubert, *Sinfonia n. 9 "la Grande"*, Abbado, Deutsche Grammophon 423656.
- R. Schumann, *Kinderszenen*, Argerich, Deutsche Grammophon 4410653.
- R. Schumann, *Studi sinfonici op. 13*, Anda, Orfeo C 295921B.
- R. Schumann, *Dichterliebe; Liederkreis; Myrten*, Fischer-Dieskau, DG 415 190-2.
- R. Schumann, *4 Symphonien*, Karajan, DG 447 406-2.
- R. Schumann, *Waldszenen; Fantasiestücke* op. 12, Richter, DG 435 751-2.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

### IL ROMANTICISMO

Il romanticismo musicale fu un fenomeno complesso, impossibile da ridurre a una o poche caratteristiche prevalenti. Può essere inquadrato nel vasto periodo storico compreso fra il secondo decennio e la fine del XIX secolo e se ne può riconoscere il ruolo elettivo negli ambiti francese e tedesco.

### Forme romantiche

Vennero ripensate radicalmente le grandi strutture compositive tradizionali (la sinfonia, il concerto, la sonata, il quartetto, il *Lied*, l'oratorio, l'opera), mentre ne apparvero altre completamente nuove: dai cosiddetti "pezzi caratteristici", frequenti soprattutto nella letteratura pianistica, ai grandi affreschi del poema sinfonico.

## segue

## IL "LIED" E LA "MÉLODIE"

Una delle più importanti forme musicali romantiche fu il canto solistico, generalmente su un testo poetico, accompagnato da uno strumento: in particolare, il *Lied* tedesco e la *mélodie* francese. Forme poetico-musicali analoghe, il *Lied* e la *mélodie* possono essere ritenute differenti in quanto al primo compete una maggiore spiritualità, sostenuta da un'espressione più musicale; alla seconda, un'espressione complessivamente forse più intellettuale, di raffinata sensibilità nei confronti della lettera e degli schemi dei testi poetici. Il *Lied* romantico toccò il suo vertice espressivo con F. Schubert, benché sia di grande rilievo anche la produzione liederistica di R. Schumann, F. Mendelssohn e J. Brahms; con H. Wolf, G. Mahler, e R. Strauss il *Lied* ottocentesco entrò in una dimensione ormai postromantica. Per quanto riguarda invece la *mélodie*, venne "preparata" dai lavori di H. Berlioz e poi fatta maturare formalmente soprattutto da C. Gounod. In seguito, il "campione" della *mélodie* fu G. Fauré, a cui seguirono H. Duparc ed E. Chausson; in ambito postromantico furono poi Debussy e Ravel i grandi proscrittori della tradizione melodica francese.

## SCHUBERT

Schubert compose oltre 600 *Lieder*, fra i quali emergono i 3 cicli *Die schöne Müllerin* op. 25 (La bella mugnaia, 1823), *Winterreise* op. 89 (Viaggio d'inverno, 1827) e *Schwanengesang* (Canto del cigno, 1828). Nel ciclo *Winterreise*, il viaggio invernale di un giovane respinto dall'amata diviene un tragico percorso verso l'annientamento e la figura del protagonista appare emblematica di una condizione di estraneità, di un disagio esistenziale che è uno dei caratteri essenziali della poetica di Schubert.

"Campione" del *Lied*, Schubert elaborò un pensiero musicale più complesso, dagli aspetti più tragici e ambigui, le cui espressioni più mature vanno cercate nella produzione strumentale: nelle ultime due sinfonie (*Incompiuta*, 1822; *La Grande*, 1828, ma anche in momenti delle precedenti 6 sinfonie, per esempio nella *Tragica*, 1816); negli ultimi 4 quartetti (1820-26), fra cui *La morte e la fanciulla* (1824); nelle sonate pianistiche degli anni 1823-28; nei due trii con pianoforte; nel *Quintetto per archi in do maggiore* (1828); nell'*Ottetto* (1824).

## SCHUMANN

La consapevolezza culturale di Schumann è rivelata esemplarmente dall'oculata scelta dei testi letterari per i *Lieder* (circa 250), che rappresentano uno dei settori più caratteristici e stilisticamente più alti della sua intera produzione. La parte più nota e diffusa dell'opera schumanniana è costituita dalle composizioni per pianoforte, documenti dell'originalissima concezione formale del musicista, piegata a rispecchiare le più sottili e nascoste vibrazioni del sentimento. Nelle grandi composizioni sinfonico-corali si fa evidente il problematico, e spesso drammatico, rapporto fra un'intuizione tesa all'individuazione di nuclei musicali di intensissima pregnanza e la necessità di uno sviluppo strutturale legato per tramite più o meno scoperti alle tradizioni accademiche.

## FAURÉ

Fauré si mostrò sensibile alle soluzioni che l'impressionismo andava proponendo, inserendole con eleganza nel proprio mondo espressivo. Nelle più mature raccolte di *mélodie* si intrecciano stili classici e moduli impressionistici e tipico diviene il lavoro sull'armonia, alterando accordi e modulando continuamente, quasi sospendendo il principio del basso armonico e risolvendo talora l'armonia stessa in pura fonicità.

# 13 Il pianoforte romantico

---

Affermatosi definitivamente verso la fine del XVIII secolo, **il pianoforte fu** da allora lo **strumento più diffuso presso gli appassionati**, veicolo di trascrizioni di musica di ogni genere, ed ebbe una **funzione fondamentale per molti dei maggiori compositori del XIX secolo**: da L. van Beethoven a F. Schubert, da R. Schumann a J. Brahms, da F. Chopin a F. Liszt.

Accanto alle grandi forme del concerto per pianoforte e orchestra, si sviluppò anche la forma del breve pezzo pianistico, che toccò in Schumann vette di straordinaria genialità, e del “pezzo caratteristico” (Mendelssohn, lo stesso Schumann e molti minori). Un altro aspetto rilevante del pianismo ottocentesco fu l'**affermazione del virtuosismo**: dopo J.N. Hummel, F. Ries, J.B. Cramer e C. Czerny, che si ricollegarono a Beethoven e al pianismo brillante di C.M. von Weber, esercitò in Germania un'enorme influenza Liszt, tra i cui allievi furono H.G. von Bülow ed E. d'Albert. Spiccano gli universi pianistici, diversissimi di due **eccelsi compositori ed esecutori essi stessi**: il primo, **Chopin**, capace di reinterpretare originalmente strutture formali tradizionali, forme di danza e generi dell'intrattenimento, in una creativa ricerca linguistica compiutamente “romantica”; il secondo, **Liszt**, autore di enorme virtuosismo e profonda capacità visionaria, non alieno da barocchismi di raffinato manierismo.

## Fryderyk Chopin

La vita

Figlio di un professore francese stabilitosi a Varsavia, **Fryderyk Franciszek Chopin** (Zelazowa Wola, Varsavia 1810 - Parigi 1849) dimostrò assai precocemente una notevole disposizione musicale. Studiò con W. Zywny e J. Elsner e nel 1817 compose la sua prima *polacca*, divenendo rapidamente famoso come pianista nei salotti di Varsavia. Finiti gli studi, nel 1829 suonò a Vienna con successo e nel 1830 partì per una nuova tournée, che lo avrebbe allontanato per sempre dalla patria. Nel 1832 **si stabilì definitivamente a Parigi**, dove insegnò pianoforte nell'ambiente artistico e aristocratico e strinse amicizia con molti musicisti (F. Hiller, H. Berlioz, G. Meyerbeer e, soprattutto, F. Liszt), con H. de Balzac, E. Delacroix, H. Heine. Ebbe amori tormentati e poco fortunati: la contessa Maria Wodzińska (1835-37); la scrittrice George Sand, con la quale iniziò una tormentata relazione amorosa durata oltre nove anni; un'allieva innamoratasi di lui, Jane Stirling. Nel 1847 suonò a Londra, dove conob-

A Parigi, centro  
del mondo musicale



be C. Dickens e W. Thackeray, e tenne il suo ultimo concerto a favore dei profughi polacchi. Nel gennaio 1848 tornò a Parigi, in pessime condizioni fisiche e in serie difficoltà economiche, appena alleviate dall'aiuto finanziario degli amici. Assistito dalla sorella Luisa, morì nel mese di ottobre. Ebbe grandiose onoranze funebri e fu sepolto a Parigi, accanto a V. Bellini e L. Cherubini. Il suo cuore fu portato in Polonia, nella chiesa di Santa Croce a Varsavia.

## ■ Lo stile

Il nome di Chopin è legato inscindibilmente al pianoforte, strumento a cui dedicò la quasi totalità della propria produzione, riuscendo a creare un **suono pianistico totalmente nuovo, intimo, vellutato, squisitamente romantico**. Nelle sue esecuzioni esclude sempre il tono declamatorio, ma evitò contemporaneamente ogni concessione al lezioso. Un continuo lavoro di ripensamento, portato avanti meticolosamente, a volte per anni, trasformava semplici spunti e improvvisazioni in capolavori.

La posizione di Chopin nella prima metà dell'Ottocento musicale è singolare. Formatosi alla scuola di maestri già anziani e tradizionalisti, in un ambiente musicalmente provinciale ma percorso da nuovi fermenti ideologici, egli assorbì e **conservò del classicismo l'attenzione al rigore formale** e il controllo dello stile e delle strutture, pur rifiutandone le simmetrie obbligate, troppo convenzionali; **del romanticismo assunse lo slancio passionale, il soggettivismo introspettivo, lo spirito di ricerca linguistica**, il legame con la musica popolare ma, avverso per carattere agli eccessi, ne respinse gli aspetti visionari e l'enfasi melodrammatica. Anche la propensione all'esternazione autobiografica e ai "programmi" letterari, così connaturata in Liszt o in R. Schumann, gli fu estranea. La **purezza e la nobiltà delle linee melodiche** chopiniane ricordano a volte stilemi propri dell'opera italiana, di V. Bellini in particolare, ma si tratta di accostamenti più apparenti che reali. **Con la melodia fa corpo unico un accompagnamento sempre variato nel ritmo e soprattutto nell'armonia, con modulazioni nuove e rivoluzionarie** che anticipano soluzioni di Liszt e di R. Wagner e saranno preziose per G. Fauré, C. Debussy, M. Ravel. Non pochi elementi di innovazione provengono dalla musica popolare che, non più ingabbiata in formule salottiere, apporta intervalli caratteristici, armonie e scale inusitate, ambiguità tonali. Altre soluzioni armoniche innovative scaturiscono da una **sottile ricerca timbrica**, ovvero dall'**accostamento di accordi per affinità sonora e non per concatenazione funzionale**, e dal-

Un suono pianistico intimo

Rigore formale classico e ricerca linguistica romantica

L'armonia anticipa soluzioni di Liszt e di Wagner

Ricerca timbrica

l'adozione della scrittura contrappuntistica (in particolare nei *Preludi*). Per quanto concerne più strettamente la scrittura pianistica, la figura del compositore non può essere disgiunta da quella dell'esecutore: Chopin fece tesoro della lezione di grandi pianisti come M. Clementi, J. Field e J.N. Hummel, ma fin dalle prime opere la sottopose a una personale interpretazione, secondo una **concezione virtuosistica più moderna, fatta di grandi arpeggi, posizioni dilatate** che richiedevano grande estensione della mano, **ampi accordi ribattuti**, e che, unita a un **uso assai personale del pedale** e alla **libertà ritmica creata dal "rubato"**, creò uno stile di esecuzione espressivamente nuovo.

Una manualità pianistica moderna

### ■ L'opera

L'opera pianistica di Chopin può essere convenientemente suddivisa in vari gruppi di composizioni, filoni che si alternano spesso senza schema predeterminato, seguendo il libero corso della fantasia dell'artista. Nelle 17 **Polacche**, la danza aristocratica si trasforma progressivamente da gioco manierato a inno alla patria lontana, che raggiunge dimensioni epiche: op. 40 (*Militare*), op. 44, op. 54 (*Eroica*), op. 61 (*Polacca-fantasia*). Con minore grandiosità di mezzi, ma con scrittura non meno geniale, sono concepite le 59 **Mazurche**, scritte a partire dal 1820, le più vicine agli autentici canti popolari polacchi. **Vette del virtuosismo** concepito come linguaggio artistico sono i 27 **Studi** (in tre serie: 12 op. 10, 1829-32; 12 op. 25, 1829-36; 3 del 1840). **La straordinaria invenzione melodica** di Chopin emerge nei 21 **Notturni**, composti tra il 1827 e il 1846. Piccoli bozzetti di **magistrale tecnica compositiva, perfettamente conclusi in una dimensione quasi aforistica**, sono i 24 **Preludi** op. 28, in tutte le tonalità maggiori e minori (1831-39), ai quali si aggiungono due brani singoli (1834 e 1841). Si ricordano ancora 4 **Ballate** (1831, 1839, 1841, 1842), ispirate a poemi del polacco A. Mickiewicz, e pagine celeberrime come i 19 **Valzer** (1827-47), i 4 **Improvvisi** (1834-42), i 4 **Scherzi** (1832-42), la **Fantasia in fa minore** op. 49 (1841) e ancora la **Berceuse** op. 57 (1843) e la **Barcarola in fa diesis** op. 60 (1846).

Le "Polacche" e le "Mazurche"

Gli "Studi"

I "Notturni"

I "Preludi"

La difficile coesistenza con la forma sonata

**Non sempre a proprio agio Chopin si trovò nella forma sonata**, il cui schema prestabilito sembrò limitare la sua fantasia: in tale forma scrisse (1828, 1839, 1844) 3 **Sonate** (famosa la marcia funebre che nella seconda sonata, op. 35, sostituisce il tradizionale adagio) e due concerti giovanili (1829 e 1830). Sempre al periodo giovanile risalgono altri lavori con orchestra, molto brillanti, ma artisticamente non sempre omogenei: *Variazioni sul duettino del Don Giovanni* di W.A.

Mozart “Là ci darem la mano” op. 2 (1827), *Grande fantasia* su arie polacche op. 13 (1828), il grande *rondeau* da concerto *Krakowiak* op. 14 (1828), *Andante spianato* e *Grande Polacca brillante in mi bemolle* op. 22 (1831-32).

La **produzione non strettamente pianistica** è assai limitata: 19 *Canti polacchi* per voce e pianoforte (1829-47); pezzi per violoncello e pianoforte, fra cui la *Sonata in sol minore* op. 65 (1847); un *Trio in sol minore* op. 8 (1828); un *Rondeau in do* op. 73 per due pianoforti (1828).

La produzione non pianistica

## Franz Liszt

**Franz**, propriamente **Ferenc**, Liszt (Raiding, Sopron 1811 - Bayreuth 1886) studiò a Vienna con C. Czerny e A. Salieri e dal 1824 a Parigi con F. Paër e A. Reicha. Mentre conseguiva i primi grandi successi, maturava nello stimolante ambiente parigino conoscenze e letture decisive per la sua formazione, da H.-F.-R. de Lamennais a C.-H. Saint-Simon, entrando in contatto con V. Hugo, A. Lamartine, H. Heine, H. Berlioz, F. Chopin. Nel 1834 iniziò la relazione con M. de Flavigny, moglie del conte d'Agout, con la quale convisse fino al 1844: da questo tormentato rapporto amoroso Liszt ebbe tre figli, tra cui Cosima, la futura moglie di H.G. von Bülow e, in seguito, di R. Wagner. Gli anni compresi tra il 1839 e il 1847 furono i più intensi e trionfali della **carriera concertistica** di Liszt, a dispetto della rivalità con S. Thalberg e con altri virtuosi. Nel 1847 incontrò C. Iwanowska, moglie separata del principe russo di Sayn-Wittgenstein, e iniziò con lei un legame sentimentale che durò a lungo. Nel 1848 Liszt assunse la carica di direttore della cappella di corte a Weimar, dove svolse fino al 1858 un'intensa attività di direttore d'orchestra e organizzatore musicale, sostenendo musicisti come Wagner e Berlioz e dando spazio ai maggiori fatti musicali del tempo. A Weimar rimase fino al 1861, quindi si trasferì a Roma, dove nel 1865 prese gli ordini minori, rinunciando a sposare la Sayn-Wittgenstein. Nell'ultimo periodo della sua vita divise l'attività tra Roma, Budapest (dove divenne nel 1875 presidente dell'Accademia statale di musica) e Weimar (dove dal 1869 tenne corsi di pianoforte). Continuò a dirigere l'orchestra e diede ancora concerti fino a poco tempo prima della morte.

La vita

Una vita sentimentale movimentata

Il soggiorno a Weimar

### ■ I caratteri

L'importanza di Liszt come concertista e interprete (iniziatore di una tradizione di enorme portata), il suo contributo all'affermarsi del recital pianistico, il valore delle scelte culturali dei suoi programmi (non solo come pianista, ma an-

La ricerca di regioni inesplorate del timbro

che come direttore d'orchestra) e, ancora, il suo **contributo alla conquista di inesplorate regioni del timbro e della tecnica pianistica** furono senza dubbio fondamentali, ma non devono far dimenticare la **genialità e l'originalità delle sue ricerche in campo armonico e formale**, l'inquietante tensione del suo atteggiamento "sperimentale", ricco di molteplici precorriti. La stessa molteplicità di esperienze culturali e musicali, a cui Liszt si rivolse con aperta e intelligente comprensione, è molto indicativa: provenendo dall'Ungheria, assorbì a Parigi una cultura internazionale, guardando a Chopin, a N. Paganini, a Berlioz; precorse per certi aspetti Wagner, si rivolse a mete preimpressioniste e colse, con prontezza, l'importanza innovatrice dei russi del Gruppo dei Cinque (v. cap. 16).

Composizioni pianistiche di grande difficoltà esecutiva

### ■ L'opera

Nella sua vastissima produzione si segnalano, in ambito pianistico, la *Sonata in si minore* (1853), compendio di certe sue innovazioni formali e dell'originale tecnica della variazione; le tre raccolte degli *Années de pèlerinage* (1836-77), suggestive e singolari notazioni di viaggio, appunti suggeriti da stimoli disparatissimi; le *Harmonies poétiques et religieuses* (1845-52); le 19 *Rapsodie ungheresi* (1846-85); gli *Études d'exécution transcendante* (1851); i molti straordinari pezzi successivi, che segnano **una stupefacente semplificazione della scrittura in nome di ricerche e atteggiamenti di sconcertante novità**.

Le opere per orchestra: la musica a programma

Analogo interesse rivestono le ultime composizioni di Liszt anche negli altri generi. Della **produzione orchestrale** si ricordano, oltre ai 2 concerti per pianoforte e orchestra, i 13 poemi sinfonici (tra cui *Les préludes*, 1848-50; *Tasso*, 1849; *Prometheus*, 1850; *Mazeppa*, 1851; *Orpheus*, 1854; *Hamlet*, 1858), la *Faust-Symphonie* (1854-57) e la *Dante-Symphonie* (1855-56). La presenza di un "programma" in queste composizioni non va intesa in senso banalmente descrittivo, ma in funzione della ricerca di **spezzare le strutture classiche e dello sforzo di affrontare temi ideali di vasta portata**, con intensa e anche drammatica partecipazione umana. La *Faust-Symphonie*, **uno dei lavori fondamentali**, si propone del resto "ritratti di carattere" e così vanno intese altre pagine tra le maggiori, come i poemi sinfonici.

La musica vocale

La vasta produzione sacra comprende 4 messe (tra cui la *Messa solenne* dettata da *Gran*, 1855, e quella per l'incoronazione, 1867), il *Requiem* (1867-68), gli oratori *La leggenda di Santa Elisabetta* (1857-62), *Christus* (1855-66) e la singolarissima *Via Crucis* (1878-79), che spinge a mete audacissime la ricerca armonica, oltre a pagine corali. Da menzionare anche i *Lieder*, le poche

ma fondamentali pagine per organo, da ultimo, le infinite trascrizioni, parafrasi e fantasie su opere altrui, che ebbero un'essenziale funzione divulgativa e di sperimentazione formale.

## PER UN APPROFONDIMENTO

### Bibliografia

- F. Liszt, *Vita di Chopin*, Passigli, Firenze 1983.
- G. Bellotti, *Chopin*, Edt, Torino 1984.
- R. Dalmonte, *Franz Liszt*, Feltrinelli, Milano 1983.

### Discografia

- F. Chopin, *Etudes* op. 10 e op. 25, Pollini, DG 413 794-2.
- F. Chopin, *Nocturnes*, Pollini, DG 00289 4775718 (2 CD).
- F. Chopin, *Recital* Benedetti-Michelangeli, DG 413 449-2.
- F. Chopin, *Anolante sp anato e grande polacca brillante*, Benedetti-Michelangeli, Fonè 90 F 32.
- F. Chopin, *Berceuse*, João Pires, Deutsche Grammophon 457585-2.
- F. Chopin, *Polonaises (Polacche)*, Pollini, Deutsche Grammophon 457711.
- F. Liszt, *Sonata in si min.*, Zimerman, DG 431 780-2.
- F. Liszt, *Après une lecture de Dante*, Arrau, Philips 411 055-2.
- F. Liszt, *12 Etudes d'exécution transcendente*, Arrau, Philips 416 458-2.
- F. Liszt, *Consolations*, Bolet, Decca 417523.
- F. Liszt, *Totentanz*, Brendel, Philips, 456733 (2 C).

## SCHEMA RIASSUNTIVO

CHOPIN	Creò il suono pianistico romantico. Assorbì e conservò del classicismo l'attenzione al rigore formale e il controllo dello stile e delle strutture, pur rifiutandone le simmetrie obbligate; del romanticismo assunse lo slancio passionale, il soggettivismo introspettivo, lo spirito di ricerca linguistica, il legame con la musica popolare, ma, avverso per carattere agli eccessi, ne respinse gli aspetti visionari e l'enfasi melodrammatica. Elaborò uno stile di esecuzione pianistica espressivamente nuovo e una concezione moderna del virtuosismo, fatta di grandi arpeggi, posizioni dilatate, ampi accordi ribattuti, unita a un uso assai personale del pedale e alla libertà ritmica creata dal "rubato".
L'opera pianistica	Vette del virtuosismo concepito come linguaggio artistico sono i 27 <i>Studi</i> (in tre serie: 12 op. 10, 1829-32; 12 op. 25, 1829-36; 3 del 1840), mentre la straordinaria invenzione melodica di Chopin emerge nei 21 <i>Nottumi</i> , composti tra il 1827 e il 1846. Piccoli bozzetti di magistrale tecnica compositiva, perfettamente conclusi in una dimensione quasi aforistica, sono i 24 <i>Preludi</i> op. 28.
LISZT	Diede un contributo fondamentale alla conquista di inesplorate regioni del timbro e della tecnica pianistica, ma ciò non deve far dimenticare la genialità e l'originalità delle sue ricerche in campo armonico e formale, l'inquietante tensione del suo atteggiamento "sperimentale", ricco di molteplici precorriti.
L'opera pianistica	Sono da segnalare almeno la celeberrima <i>Sonata in si minore</i> (1853), compendio di certe sue innovazioni formali e dell'originale tecnica della variazione; inoltre, le 3 raccolte degli <i>Années de pèlerinage</i> (1836-77), suggestive e singolari notazioni di viaggio, appunti suggeriti da stimoli disparatissimi; le <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> (1845-52); le 19 <i>Rapsodie ungheresi</i> (1846-85); gli <i>Études d'exécution transcendente</i> (1851).

# 14 L'età dell'opera

---

*Al termine del XVIII secolo, le varie istanze di superamento dell'opera seria accompagnarono una profonda trasformazione del gusto e della coscienza civile del pubblico e il rapporto fra situazione storica e trasformazione del gusto operistico si fece anche più diretto. Contemporaneamente, si affermarono, anche nel teatro lirico, il romanticismo e la concreta esigenza di un'opera nazionale, lontana dall'astrattezza cosmopolita di quella metastasiana. Diversi furono dunque, nei vari paesi, gli sviluppi dell'opera ottocentesca, nonostante l'importanza dei rapporti reciproci.*

## L'opera in Italia

Il superamento  
dell'opera  
settecentesca:  
da Cherubini  
a Rossini,  
a Donizetti

In Italia, il superamento dell'opera settecentesca fu lento: compositori come **L. Cherubini** e **G. Spontini** operarono all'estero, coltivando la linea di rinnovamento proposta da Gluck. Si può dire che, nella prima metà dell'Ottocento, la cultura italiana abbia preso parte al romanticismo europeo e ne abbia accolto certe istanze proprio attraverso il melodramma.

Con **G. Rossini** si compì una svolta decisiva e si posero le premesse del melodramma ottocentesco. Da un lato, egli **concluse la tradizione dell'opera buffa**, sancendone l'esaurimento in alcuni capolavori comici in cui le strutture tradizionali venivano letteralmente fatte esplodere; dall'altro, **aprì nuove vie all'opera seria**, attraverso un complesso e faticoso travaglio che culminò nelle opere "francesi". Le nuove istanze furono accolte e sviluppate da **V. Bellini** e **G. Donizetti** – accanto ai quali va menzionato almeno **S. Mercadante** – i cui lavori segnarono la **prima compiuta definizione del melodramma italiano romantico**, attraverso caratteri drammaturgici e stilistici (specie nella scrittura vocale) ormai lontani da quelli settecenteschi.

Verdi

Si apriva così la strada a **G. Verdi**, la personalità che dominò l'Ottocento musicale in Italia dagli anni Quaranta fin quasi alla fine del secolo. Il carattere popolare del melodramma ottocentesco, e in particolare di quello di Verdi, rivela uno stretto legame fra musicista e pubblico: **l'inserimento del melodramma nel tessuto sociale consentiva a questo genere di riflettere la coscienza morale e le aspirazioni civili dell'Italia risorgimentale.**

## Rossini: il superamento ironico e vitalistico del Settecento

Figlio di un suonatore di corno, Giuseppe Antonio, e della cantante Anna Guidarini, **Gioachino Rossini** (Pesaro 1792 - Passy, Parigi 1868) dal 1802 ricevette a Lugo l'insegnamento di G. Malerbi, studiando le opere di F.J. Haydn e W.A. Mozart.

### ■ Il periodo "italiano"

Nel 1804 Rossini compose le *Sei sonate a quattro*. Nel 1806 scrisse la prima opera (*Demetrio e Polibio*, rappresentata nel 1812) ed entrò nel liceo musicale di Bologna, completandovi gli studi (anche di canto) con padre S. Mattei, importante didatta che sarà insegnante anche di G. Donizetti. Nel 1810 l'opera *La cambiale di matrimonio*, data al San Moisé di Venezia, fu il primo di una serie di successi che lo imposero sulle scene italiane fino al 1823. Le opere comiche *L'equivoco stravagante* (1811), *La scala di seta* (1812), *La pietra del paragone* (1812) e *Il signor Bruschino* (1813) sono fra le partiture più rappresentative della **prima produzione rossiniana**, in cui l'eredità della tradizione della scuola napoletana, e in particolare di G. Paisiello, si sposa felicemente con l'esperienza formale dei classici viennesi.

Il 1813 segnò per Rossini il momento dell'acquisizione della maturità artistica. Nacquero, infatti, due capolavori: *Tancredi* e *L'italiana in Algeri*, ai quali seguì quel grande crescendo qualitativo che va dal *Turco in Italia* (1814) al *Barbiere di Siviglia* (1816) alla *Gazza ladra* e a *Cenerentola* (1817), con la quale Rossini si congedò in pratica dal teatro comico. **Queste opere costituiscono la conclusione e insieme il momento più alto della storia dell'opera buffa italiana**: i temi vengono approfonditi e sciolti dai limiti della satira di costume propria degli autori precedenti, in **un'analisi sferzante dell'uomo e della sua dimensione storica**.

Negli stessi anni, **la produzione seria**, dopo *Tancredi*, si arricchì con *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815), *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818), *Ricciardo e Zoraide* (1818), *Ermione* (1819), *La donna del lago* (1819), *Maometto II* (1820) e *Zelmira* (1822), opere in cui è sostanzialmente mantenuta la fedeltà agli schemi settecenteschi, pur nella dilatazione delle forme e nelle controllate aperture romantiche. Con *Semiramide* (1823), dove la **perfezione formale** giunge al **massimo grado**, Rossini concluse il periodo cosiddetto "italiano" (non privo di burrascose prime, come quella del *Barbiere di Siviglia*), che lo aveva visto lungamente impegnato con l'imprenditore

L'eredità della scuola napoletana

L'opera buffa:  
"L'italiana in Algeri",  
"Il barbiere di Siviglia"

L'opera seria

"Semiramide"

D. Barbaja a Napoli e durante il quale aveva sposato (1822) il celebre soprano Isabella Colbran.

### ■ Gli anni parigini

Dopo una breve permanenza a Vienna (1822) e a Londra (1823-24), Rossini si stabilì a Parigi, dove rimase fino alla morte. **Accogliendo prudentemente certi postulati romantici**, in un ulteriore approfondimento drammatico e in grandi aperture verso le forme teatrali francesi (ma pur sempre radicato nella tradizione di stampo italiano), Rossini diede alle scene parigine una serie di opere a volte originali, a volte tratte da precedenti lavori italiani ampiamente rimaneggiati e, da ultimo, il *Guglielmo Tell* (1829), *grand-opéra* in 4 atti, sorta di **sintesi estrema del mondo fantastico rossiniano**.

Dopo il *Guglielmo Tell*, pur acclamato e ancora giovane, Rossini prese la **decisione di abbandonare il teatro, cosciente di non poter accettare integralmente i nuovi orientamenti estetici**. Rotti i rapporti con la Colbran, alla morte di lei (1845) sposò Olimpie Pélissier, a cui era legato dal 1832. Frattanto, superata una malattia nervosa, aveva già iniziato quell'attività creativa semiclandestina che rivelerà alla fine straordinari valori, come risulta dai 14 fascicoli dei *Péchés de vieillesse*, pezzi vari da camera in cui convivono reminiscenze del passato, ironici adeguamenti al presente, inquietanti aperture verso il futuro. Da queste esperienze "private", ma sostanzialmente legate ai più vivi fermenti contemporanei, nasceranno gli ultimi due grandi lavori: lo *Stabat Mater* (1841) e la *Petite messe solennelle* (composta nel 1863, ma orchestrata nel 1867), vero **capo-lavoro che, scavalcando il romanticismo, anticipa alcune soluzioni estetiche e formali proprie del Novecento**.

### ■ La posizione storica e artistica

Rossini rappresenta, al di là delle deformazioni, soprattutto in sede esecutiva, che ne sono state fatte nel XIX secolo, l'ultimo vertice e la **sintesi delle esperienze operistiche settecentesche e il loro superamento** in una direzione tanto più originale, quanto più laterale e indipendente rispetto al filone principale del romanticismo europeo. È indubbio che l'ambito nel quale l'esperienza rossiniana più profondamente incise sul piano del gusto fu quello del teatro comico, che si presenta anzitutto come **modulazione ironica della struttura operistica buffa settecentesca**, che viene privata di ogni intento realistico per essere proposta in una dimensione volutamente convenzionale e paradossale. **L'ele-**

Prudente  
accostamento  
al romanticismo

"Guglielmo Tell"

L'abbandono  
del teatro d'opera

"Péchés  
de vieillesse"

"Petite messe  
solennelle"

Sintesi  
e superamento  
del Settecento

L'ironia rossiniana



**mento oggettivante e straniante, rispetto all'azione e al libretto, è rappresentato dalla musica**, che conferisce all'opera comica rossiniana il caratteristico **ritmo incalzante** (tale da travolgere i personaggi e far esplodere come fuochi d'artificio le situazioni sceniche) e **insieme esatto e geometrico**, nonché la **tonalità secca e agra, al limite del cinismo e della crudeltà**: non a caso, gli sviluppi estremi del teatro comico di Rossini (*Le comte Ory*) sembrano stabilire un naturale punto di aggancio con l'operetta francese.

La musica come elemento straniante rispetto al libretto

**In un contesto neoclassico si collocano le opere serie di Rossini, che costituiscono un'esperienza di straordinario rinnovamento del teatro drammatico** e che trovano nel *Guglielmo Tell* la realizzazione più alta, ma anche più isolata e atipica. In quest'opera si ha la fusione irripetibile del clima grandioso ed estroverso del *grand-opéra*, ricco di umori romantici, della purezza tutta italiana del segno vocale e del dionisiaco vitalismo ritmico delle precedenti esperienze buffe.

Impianto neoclassico delle opere serie

## Bellini: l'incarnazione romantica del "bel canto"

**Vincenzo Bellini** (Catania 1801 - Puteaux, Parigi, 1835) entrò nel 1819 nel conservatorio di Napoli, dove fu allievo di G. Tritto e, dal 1823, di N. Zingarelli. Dopo aver scritto alcune pagine di musica sacra e strumentale, le sue prime affermazioni, ottenute con le opere *Adelson e Salvini* (1825) e *Bianca e Fernando* (1826), commissionate dal Teatro San Carlo di Napoli, attirarono l'attenzione dell'impresario D. Barbaja, che gli ordinò un lavoro per il Teatro alla Scala: nacque così *Il pirata* (1827), momento decisivo nella carriera del musicista, la cui fama cominciava a diffondersi in Italia e all'estero. Il libretto, dovuto a F. Romani, segnò l'inizio di una collaborazione a cui Bellini tenne molto, avvertendo, soprattutto nella qualità del verso del famoso librettista, uno stimolo particolarmente congeniale alla sua ispirazione. Da tale collaborazione nacquero le opere *La straniera* (Milano, 1829), *Zaira* (Parma, 1829), *I Capuleti e i Montecchi* (Venezia, 1830), *La sonnambula* (Milano, 1831), *Norma* (Milano, 1831) e *Beatrice di Tenda* (Venezia, 1833). L'insuccesso di quest'ultima e i contrasti sorti durante la sua preparazione determinarono la rottura con Romani; il librettista dell'opera seguente, *I puritani* (Parigi, 1835), fu C. Pepoli. Nel settembre 1835, Bellini morì, in circostanze non del tutto chiarite, in seguito a una grave malattia intestinale.

La prima affermazione: "Il pirata"

I grandi capolavori

## ■ Caratteri generali dell'opera

Nella situazione musicale italiana, dominata dalla figura di G. Rossini, Bellini si affermò con un accento nuovo e decisamente personale. **Il suo interesse si indirizzò soprattutto sugli aspetti vocali del melodramma**, senza peraltro trascurare quello orchestrale. **La melodia belliniana rappresenta**, infatti, **l'ultima personalissima fioritura della tradizione del "bel canto"**, dove però il virtuosismo, lungi dall'assumere una connotazione solo esteriore, acquista una valenza autenticamente romantica, intesa come trasfigurazione lirica. Ne risulta una vocalità originale, in virtù anche della struttura spesso irregolare della frase melodica, adattata alle necessità drammaturgiche più che al rispetto delle convenzioni.

## ■ Il percorso artistico

L'impronta personalissima del musicista si ravvisa già nelle prime due opere, dove non mancano pagine altissime. Con *Il pirata*, Bellini attinse a risultati di notevole organicità, che vanno al di là dei pregi e dell'interesse della pagina singola. Analoga considerazione vale, a maggior ragione, per *La straniera*, più vicina dell'opera precedente a quella continuità e coerenza drammatica che trovò anche nei *Capuleti e i Montecchi* una precisa delineazione, nonostante il valore diseguale di molte pagine. A queste opere fanno seguito i capolavori: soprattutto *La sonnambula* e *Norma*.

Nella *Sonnambula*, l'ispirazione belliniana si espande nei suoi aspetti più lirici ed elegiaci; **all'idillio**, rivissuto come contemplazione e malinconica rievocazione di un mondo perduto, **segue poi la compiuta incarnazione tragica di Norma**. Infine, dopo la discussa parentesi della *Beatrice di Tenda* (opera pur ricca di pagine altissime, ma non paragonabile ai lavori contemporanei), *I puritani*, in cui si avverte la mancanza della collaborazione di Romani, ma dove Bellini si apre maggiormente **agli influssi del romanticismo più drammatico**. La cura dedicata a rifinire l'orchestrazione e l'individuazione dell'ambiente cavalleresco hanno fatto pensare alla possibilità di un'evoluzione e di un ulteriore arricchimento nell'ispirazione del musicista, prematuramente stroncato dalla morte.

## Il dramma romantico: Donizetti

Di famiglia poverissima, **Gaetano Donizetti** (Bergamo 1797-1848) compì gli studi dal 1806 al 1815 presso la scuola diretta da S. Mayr, che riconobbe il talento dell'allievo e lo

La melodia come  
trasfigurazione lirica

"La sonnambula"  
e "Norma"

"I puritani"

La vita

mandò a completare la formazione a Bologna presso padre S. Mattei. I lavori di questo periodo e i giovanili quartetti per archi rivelano una formazione basata sui classici viennesi (C.W. Gluck, F.J. Haydn e W.A. Mozart). Ben presto, però, Donizetti si rivolse al teatro, esordendo con *Enrico di Borgogna*, rappresentato a Venezia nel 1818 con discreto successo. Avviata brillantemente la carriera di operista con altre significative affermazioni, ottenute nel 1822 a Roma e a Napoli, Donizetti continuò a produrre con la fretta che esigevano le condizioni della vita teatrale del tempo, alle quali, diversamente da G. Rossini, V. Bellini o G. Verdi, non si ribellò neppure quando la fama conquistata glielo avrebbe consentito. Nel 1827, firmò con l'impresario D. Barbaja un contratto triennale, con l'impegno di comporre 12 opere per Napoli e di dirigere il Teatro Nuovo. Nel 1830 colse una grande affermazione con *Anna Bolena* (libretto di F. Romani) al Teatro Carcano di Milano. Seguirono 5 opere e, nel 1832, *L'elisir d'amore*, ancora su libretto di Romani, rappresentato con vivo successo al Teatro della Canobbiana di Milano. Del 1833 sono *Il furioso all'isola di San Domingo* (libretto di J. Ferretti) per Roma e il trionfo di *Lucrezia Borgia* alla Scala.

La prima grande affermazione: "Anna Bolena"

## ■ La maturità

Dopo il ritiro dalle scene di Rossini (1829) e la morte di Bellini (1835), **Donizetti era rimasto unico grande rappresentante dell'opera italiana**: nel 1835, su commissione di Rossini, scrisse per Parigi *Marin Faliero*; per Napoli *Lucia di Lammermoor* (libretto di S. Cammarano); nel 1836 presentò a Venezia *Belisario* (libretto di Cammarano) e a Napoli *Il campanello*, *Betty* (libretto proprio) e *L'assedio di Calais* (ancora su libretto di Cammarano). L'attività compositiva si era fatta costante e non subì rallentamenti neppure alla morte della moglie, Virginia Vasselli (1837), che il compositore aveva sposato nel 1828 e alla quale era profondamente legato. Nel 1837 Donizetti musicò, infatti, *Pia de' Tolomei* per Venezia e *Roberto Devereux* per Napoli (entrambe su libretto di Cammarano) e nel 1838 *Poliuto*, vietato dalla censura e rappresentato postumo nel 1848. Nell'ottobre del 1838 Donizetti lasciò Napoli e si trasferì a Parigi, dove, in collaborazione con A.-E. Scribe, scrisse *Il duca d'Alba* (rappresentato postumo nel 1882), curò la versione francese del *Poliuto*, rappresentata con il titolo *Les martyrs* (Parigi, 1840) e si dedicò all'*opéra-comique* con *La figlia del reggimento* (1840) su testo di J.-H.-V. de Saint-Georges e J.-F.-A. Bayard. Dopo la rappresentazione della *Favorita* (1840), Donizetti compose ancora per Parigi *Rita* nel 1841 (rappre-

Unico esponente dell'opera italiana

Il soggiorno a Parigi

sentata postuma nel 1860) e tornò a Milano. Nel 1842 presentò a Vienna *Linda di Chamounix*, che gli valse riconoscimenti dalla corte; fece quindi seguire *Don Pasquale* (Parigi, 1843), *Caterina Cornaro* (Napoli, 1844), *Maria di Rohan* (Vienna, 1843) e *Don Sebastiano* (Parigi, 1843). Nell'estate del 1845 la malattia mentale, i cui primi sintomi si erano già manifestati negli anni precedenti, si aggravò. Internato in una casa di cura a Ivry nel 1846, fu ricondotto a Bergamo nel 1847 e vi morì l'anno seguente.

### ■ Profilo critico

Dei più di 70 lavori teatrali composti da Donizetti in 25 anni di febbrile attività, solo 5 sono rimasti nel repertorio tradizionale: *Elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Anna Bolena*, *La favorita* e *Lucia di Lammermoor*.

Nell'opera italiana Donizetti rappresenta, insieme con Bellini, il momento del superamento del rossinismo in nome di una visione drammatica più intensamente romantica; a lui si deve, con *Don Pasquale* e con *l'Elisir*, la conclusiva trasformazione dell'opera buffa, in nome anche di un riscatto in termini di patetismo del personaggio comico.

Infine, le numerose riprese di opere dimenticate hanno consentito di ravvisare valori di primo piano in *Roberto Devereux*, *Belisario*, *Linda di Chamounix* e *La figlia del reggimento* e hanno fatto apprezzare l'abile condotta e lo spirito di certe farse in un atto, dove il modello rossiniano è originariamente mediato con un gusto che fa rivivere la vitalità popolare della farsa napoletana.

La sua produzione comprende, inoltre, 28 cantate con accompagnamento di orchestra o pianoforte, una grande quantità di musica vocale religiosa (fra cui una *Messa da Requiem* per i funerali di Bellini, un'altra per quelli di N.A. Zingarelli e gli oratori *Il diluvio universale* e *Le sette chiese*), pezzi sinfonici, composizioni strumentali (fra cui 19 quartetti per archi) e più di 250 liriche da camera.

## Giuseppe Verdi

La prima formazione di Giuseppe Verdi ebbe luogo a Roncole di Busseto (Parma), dov'era nato nel 1813 e a Busseto – grazie alla protezione del mercante A. Barezzi, che lo affidò all'organista e compositore F. Provesi – e proseguì a Milano con V. Lavigna. Nel 1836 divenne maestro di musica a Busseto e sposò Margherita Barezzi, morta quattro anni più tardi, figlia del suo protettore. Nel 1839, Verdi si trasferì a Milano, dove riuscì a far rappresentare alla Scala la sua pri-

I grandi capolavori

Il definitivo superamento del rossinismo

La produzione non operistica

ma opera, *Oberto, conte di San Bonifacio*, con un successo che gli valse la commissione dell'opera buffa *Un giorno di regno* (Milano, 1840). L'esito deludente lo indusse a un periodo di riflessione, che si concluse con la composizione del *Nabucco* e con il suo trionfale successo alla Scala nel 1842. Da allora, e nel giro di pochi anni, **Verdi si affermò come la figura dominante del teatro lirico italiano**. La sua produzione, che va dall'*Oberto* al *Falstaff* (1893), abbraccia più di 50 anni e in questo ampio arco cronologico, che vede profonde trasformazioni della storia e della cultura italiana, delinea un'evoluzione straordinariamente ricca e complessa, rivela **una spiccata capacità di rinnovamento e una disponibilità ad accogliere diversi stimoli e a farli propri**.

Una produzione che copre 50 anni di storia italiana

### ■ La prima fase creativa

Nella prima fase dell'opera verdiana si è soliti scorgere la voce delle istanze rivoluzionarie del risorgimento italiano; più precisamente, si ravvisa in lui una novità di accentuazione in cui si è riconosciuta per la prima volta, nell'opera italiana, la voce del "quarto stato". Gli evidenti influssi donizettiani (e, nel caso del *Nabucco* in modo particolare, del Rossini delle grandi opere corali, come il *Mosè*) non impedirono l'emergere di una **concezione drammatico-musicale che mirava a una violenta, immediata intensità, impiegata in funzione di un'incalzante tensione drammatica**.

Una nuova concezione drammatico-musicale

Dopo *I lombardi alla prima crociata* (Milano, 1843) ed *Ernani* (Venezia, 1844), la prima opera scritta con la collaborazione di F.M. Piave, in cui si definirono alcuni caratteri tipici dell'**eroe popolare** del primo Verdi (anticipando aspetti caratteristici del *Trovatore*), seguì una produzione intensa e febbrile, tesa al definitivo consolidamento del proprio successo, accettando ogni occasione, in condizioni artistiche non sempre favorevoli. Furono anni decisivi per la formazione della drammaturgia del Verdi maturo: **il compositore definì un proprio discorso, elementare nell'individuazione dei personaggi, spesso schematico, non alieno da ingenuità (soprattutto nell'orchestrazione), tutto teso a una vocalità incisiva**. *I due Foscari* (Roma, 1844), *Giovanna d'Arco* (Milano, 1845), *Alzira* (Napoli, 1845), *Attila* (Venezia, 1846), *I masnadieri* (Londra, 1847), *Il corsaro* (Trieste, 1848), *La battaglia di Legnano* (Roma, 1849) sono il frutto di tali anni.

Un discorso a sé richiede *Macbeth* (Firenze, 1847), opera assai più complessa, in cui la fantasia verdiana, stimolata dal testo shakespeariano, giunge a **esiti di eccezionale rilievo già nella prima versione del lavoro**, in seguito rivisto e in parte modificato per Parigi (1865).

L'incontro con Shakespeare: "Macbeth"

La trilogia più famosa: "Rigoletto", "Il trovatore", "La traviata"

Il rapporto di Verdi con il "grand-opéra": "I vespri siciliani"

"Un ballo in maschera"

"Don Carlos"

## ■ Il decennio 1849-59

Dopo *Luisa Miller* (Napoli, 1849) e *Stiffelio* (Trieste, 1850), opere di grande interesse, soprattutto la seconda, ma in un certo senso di transizione, nacquero *Rigoletto* (Venezia, 1851), *Il trovatore* (Roma, 1853) e *La traviata* (Venezia, 1853), i tre capolavori che confermarono la tendenza già in atto nella drammaturgia verdiana. L'approfondimento psicologico delle figure dei protagonisti assume maggiore rilievo e originalità e il linguaggio musicale si rivela compiutamente capace di ricreare mobilissime e complesse situazioni drammatiche, anche articolando formalmente la scena secondo schemi, quando è opportuno, anticonvenzionali.

Gli anni immediatamente precedenti a questi tre celebri lavori segnarono una svolta nella biografia di Verdi: l'agiatezza conquistata con il successo gli consentì di acquistare la villa di Sant'Agata (nel 1848), dove si stabilì. Gli fu compagna Giuseppina Strepponi, che Verdi sposò poi nel 1859. Dopo *La traviata*, l'attività del compositore subì un rallentamento, a cui corrispose una ricerca sempre più ampia e meditata. Un arricchimento doveva rappresentare la prima esperienza francese di Verdi, il suo primo rapporto con il *grand-opéra*, quando per Parigi scrisse *I vespri siciliani* (1855). E, nel 1857, il *Simon Boccanegra*, sul quale poi Verdi ritornò nel 1881, con la collaborazione di A. Boito per la revisione del libretto, rappresenta un esito che, pur non privo di contraddizioni, va già considerato fra i più ricchi e significativi nell'ambito dell'ultima evoluzione verdiana. Essa si svolse nel mutato clima storico dell'Italia postrisorgimentale, accogliendo stimoli e arricchimenti anche da quegli artisti delle nuove generazioni che contro Verdi avevano polemizzato e le cui istanze di rinnovamento furono portate a compimento proprio dal compositore bussetano. Nel suo mondo, le sottigliezze chiaroscurali assunsero un peso crescente e la sua complessa drammaturgia non ammise più la concentrazione pressoché esclusiva su uno o pochi personaggi. La finezza e la precisione con cui è ritratto l'ambiente di corte in *Un ballo in maschera* (Roma, 1859) sono essenziali per la concezione di quest'opera, nuovo indiscusso capolavoro fatto di sapienti equilibri, intuizioni drammatiche, ma anche di sottili eleganze.

## ■ L'ultimo trentennio

Dopo la discontinua *Forza del destino* (Pietroburgo, 1862), il *Don Carlos* (Parigi, 1867) segna un'altra tappa decisiva: Verdi vi si rivela capace di dominare e reinterpretare com-

piutamente, in una nuova luce, le convenzioni del *grand-opéra*, creando un dramma incentrato sulla psicologia dei protagonisti. In diverso clima, anche in *Aida* (Il Cairo, 1871) si nota la capacità di **scavare nell'intimo di alcuni personaggi, riducendo a sfondo la spettacolare ambientazione**, dall'intreccio con la quale quello scavo riceve maggior risalto.

Nel 1874, per la morte di A. Manzoni, con l'isolata esperienza della *Messa da Requiem* (di poco preceduta da quella pure singolare del *Quartetto in mi minore*, 1873), Verdi si confrontò spregiudicatamente con il testo liturgico, reinterpretandolo alla luce della propria tragica visione. Poi si chiuse in un lungo silenzio.

La collaborazione con Boito, avviata con il rifacimento del *Simon Boccanegra*, fu determinante nella genesi delle due ultime opere, *Otello* (Milano, 1887) e *Falstaff* (Milano, 1893), entrambe ispirate a W. Shakespeare e **concepite in parte al di fuori degli schemi dei pezzi chiusi, della distinzione fra aria e recitativo**, schemi già prima più volte messi in discussione. Questo è un aspetto della novità del linguaggio dell'ultimo Verdi, nel quale si avverte una lucida attenzione anche a fatti fino ad allora estranei alle tradizioni melodrammatiche italiane, ma che già avevano attirato gli operisti della nuova generazione (R. Wagner). La distaccata comicità di *Falstaff*, con i suoi risvolti sorridenti e amari, con le sue ambiguità e le disincantate ironie, segnò l'addio al teatro dell'anziano compositore, che negli ultimi anni compose soltanto i *Quattro pezzi sacri* (1886-97). La sua morte, avvenuta a Milano il 27 gennaio 1901, fu vissuta come un lutto nazionale.

Il ritorno  
a Shakespeare:  
"Otello" e "Falstaff"

## Puccini: verismo e primo Novecento

Nato da una famiglia di musicisti, **Giacomo Puccini** (Lucca 1858 - Bruxelles 1924) sarebbe stato destinato a seguire le orme del padre Michele in una modesta carriera di musicista locale, dedita soprattutto alla composizione di musica sacra, di opere di circostanza e all'insegnamento presso l'istituto musicale e a privati, se la forte passione per il teatro, rivelatagli da una rappresentazione dell'*Aida* di G. Verdi, a cui assistette nel 1876, non lo avesse decisamente spinto verso scelte di vita e verso una carriera completamente diverse. Superando notevoli difficoltà economiche, Puccini si trasferì nel 1880 a Milano, dove per tre anni studiò al conservatorio sotto la guida di A. Bazzini e A. Ponchielli. La composizione del *Capriccio sinfonico*, insieme con la prima opera di Puccini, *Le Villi* (su libretto di F. Fontana), valse a segnalare il

La vita

Il trasferimento  
a Milano

compositore all'attenzione del mondo culturale dell'epoca e, in particolare, all'editore G. Ricordi, che da quel momento lo legò alle sorti della propria casa di edizioni musicali. Mentre la vita sentimentale di Puccini (che fu sempre segnata da un'insoddisfatta inquietudine e da un non mai superato fondo d'amarezza) subiva una brusca svolta per la relazione, regolarizzata dal matrimonio solo nel 1904, con Elvira Bonturi, la definizione del suo stile procedeva nella lenta realizzazione di *Edgar*, rappresentata al Teatro alla Scala nel 1889.

### ■ La maturità

"Manon Lescaut"

Dopo l'esito incerto dell'*Edgar*, dovevano passare altri quattro anni prima che *Manon Lescaut*, messa in scena al Teatro Regio di Torino nel 1893, imponesse autorevolmente l'autore all'attenzione europea e non solo per il confronto prestigioso con l'opera omonima di J. Massenet, ma **per la soluzione, singolarmente audace, di realizzare concretamente**, in una misura stilistica segnata da una rilevata originalità, **una sintesi fra le esperienze del melodramma verdiano, le conquiste della scuola francese e gli ideali del dramma musicale wagneriano.**

"La Bohème"

Con *La Bohème* (Torino, 1896) queste acquisizioni diventano più complesse, nella scelta di un **taglio drammatico che rifiuta i consueti schemi narrativi in favore di un'impresionistica immediatezza del taglio scenico.** Questa impostazione restituisce in tutta la sua acerba fragilità la tragica caducità del quotidiano, facendo della vicenda una commossa elegia sulla fine della giovinezza.

"Tosca"

L'intimismo pucciniano conosce con l'opera successiva, la popolarissima *Tosca* (Roma, 1900), impacciata nello schema di un plateale dramma storico, qualche cedimento a toni compiaciutamente morbosi e crudeli, che costituiscono comunque le parti migliori di un'invenzione scopertamente indulgente a **corrive concessioni alla poetica verista**, sostanzialmente estranea al Puccini maggiore.

"Madama Butterfly"

Con *Madama Butterfly* (Milano, 1904) il suo sforzo di fornire, attraverso l'esotismo, uno **studio analitico, mirabile per precisione e profondità, dell'animo piccolo-borghese italiano** tocca il suo momento più felice.

"Turandot"

L'ultima fase di Puccini dalla *Fanciulla del West* (New York, 1910) sino a *Turandot* (postuma, Milano, 1926), il lavoro estremo interrotto dalla morte e completato da F. Alfano, si articola attraverso le disuguali esperienze della *Rondine* (Montecarlo, 1917), sfortunata incursione nell'ambito dell'operetta, e del "trittico" (*Il tabarro*, *Suor Angelica* e *Gian-Schicchi*, New York, 1918), mirabile studio di caratteri e



di atmosfere. Le ultime opere si segnalano per un sempre più deciso approfondimento delle ragioni native della poetica pucciniana, in un attivo confronto con le più avanzate esperienze internazionali.

### ■ La fortuna

Per lungo tempo dopo la sua morte, la fortuna di Puccini fu caratterizzata dalla **singolare dicotomia fra il successo decretatogli dalle platee di tutto il mondo e la sospettosa diffidenza della critica** (sfociata talora in episodi clamorosi di aperta ostilità, con le prese di posizione di L. Torchi e di F. Torrefranca). La critica denunciò volentieri, facendo propri gli argomenti degli esponenti di una nuova generazione (I. Pizzetti, A. Casella, G.F. Malipiero ecc.) e di ideali estetici completamente diversi, la **manca di respiro culturale e morale del mondo pucciniano** e la sostanziale chiusura provinciale della sua arte. Entrambi questi giudizi limitativi sono stati superati da indagini critiche che hanno **riconosciuto il ruolo centrale svolto da Puccini nella cultura musicale italiana ed europea del primo Novecento**.

L'ostilità della critica

La rivalutazione

## Il trionfo del verismo: Mascagni

**Pietro Mascagni** studiò dapprima a Livorno, dov'era nato nel 1863, poi, con A. Ponchielli, al conservatorio di Milano, che lasciò dopo breve tempo per insofferenza alla disciplina scolastica. Dall'oscura posizione di direttore di banda a Cerignola, lo trasse l'improvviso e clamoroso successo di *Cavalleria rusticana*, con cui vinse nel 1889 il premio Sonzogno, messo in palio dall'omonima casa di edizioni musicali. Dal 1895 al 1902, Mascagni diresse il conservatorio di Pesaro, ma lasciò poi l'incarico per dedicarsi più intensamente alla composizione e alla direzione d'orchestra.

La vita

**L'immediatezza drammaturgica, l'espansività melodica, la vocalità accesa, la propensione al gesto violento, l'efficace facilità della vena di *Cavalleria rusticana* erano stati un fatto nuovo**, non privo di autenticità, pur nei suoi limiti e nella sua elementarità, nell'opera italiana del tempo: **Mascagni parve aprire una moda e divenne caposcuola del verismo**. Tuttavia, la sua fama rimane legata al successo di *Cavalleria rusticana*, anche se altre sue opere contengono pagine celebri, quali l'intermezzo dall'*Amico Fritz* (1891), il sogno dal *Guglielmo Ratcliff* (1895), la sinfonia dalle *Maschere* (1901) e l'inno al sole dall'*Iris* (1898). La produzione successiva non ha, infatti, la freschezza di *Cavalleria rusti-*

Caposcuola del verismo: "Cavalleria rusticana"

## IL BALLETO ROMANTICO

La fusione tra azione, danza e musica trovò la sua perfezione nel coreodramma di S. Viganò: il ballo, non più vincolato a ferree leggi accademiche, diveniva sciolto, vivo; il gesto, la mimica approfonditi psicologicamente; il pathos, insito nella simultanea figurazione e contrappunto di passo e canto, si sprigionava con immediatezza. La fiaba coreica (*Il noce di Benevento*, 1822), la tragedia danzata (*Otello*, *La vestale*, 1818), il ballo epico (*Il Prometeo*, 1813; *Dedalo e Icaro*, 1818; *I titani*, 1819) destavano un enorme interesse nel pubblico e negli scrittori (Stendhal) e la potenza di Viganò, la sua dignità artistica, la sua genialità intuitiva trovavano unanimi i critici nel porlo al sommo vertice della danza d'arte. **Grazie alla sua opera e al suo talento, il Teatro alla Scala assurse a centro coreografico di importanza mondiale.** E fu ancora a Milano che si formò la famiglia Taglioni, alla quale è legata la **nascita del balletto romantico**: *La sylphide* (rappresentata per la prima volta all'Opéra di Parigi, il 12 marzo 1832), creata da F. Taglioni per

la figlia Maria – la grande ballerina nella quale si personifica il movimento romantico nella danza – segnò la nascita del nuovo genere e una data di enorme importanza nella storia del costume teatrale. La tecnica accademica giungeva ormai al culmine della perfezione: i suoi principi venivano codificati da C. Blais nel suo *Trattato elementare teorico-pratico di danza* ed esaltati nella danza sulle punte (o *aérienne*), che ebbe le sue prime virtuose nella Brugnoli (Vienna, 1823) e nella stessa “Maria, piena di grazia”, cioè la Taglioni (1827). Il balletto dell'Ottocento, di spirito romantico, ma dall'impeccabile tecnica accademica, poteva contare su grandi ballerine quali F. Elssler, F. Cerrito, C. Grisi, L. Grahm e su eccellenti coreografi, attivi soprattutto a Parigi, quali il citato Taglioni (oltre *La sylphide*, ricordiamo *La fille du Danube*, 1836; *L'ombre*, 1840), A.-J. Coralli (*Giselle*, in collaborazione con Perrot, 1841; *La Péri*, 1843) e J. Perrot (*Ondine*, 1843; *Pas de quatre*, 1845), considerato anche il miglior ballerino dell'epoca.

*cana* e non apportò reali rinnovamenti ai caratteri essenziali del linguaggio di Mascagni, anche quando egli tentò l'idillio nell'*Amico Fritz* (1891), una sorta di medievalismo con suggestioni decadentistiche in *Isabeau* (1911) o in *Parisina* (su libretto di G. D'Annunzio, 1913), o ancora ricerche echegianti l'impressionismo nel simbolismo di *Iris*. Mascagni morì a Roma nel 1945.

## L'opera in Francia

Parigi, capitale  
della musica

Fra Settecento e Ottocento operarono a Parigi molti dei maggiori compositori del tempo (C.W. Gluck, N. Piccinni, G. Spontini, L. Cherubini, G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, G. Meyerbeer fra gli operisti; F. Chopin e F. Liszt fra i pianisti-compositori) e la vita musicale fu vivacissima: funzionavano teatri d'opera di grande prestigio; ai “Concerts du Conservatoire” (fondati da F.-A. Habeneck nel 1828) erano eseguiti i maggiori capolavori della letteratura sinfonica; la pratica musicale era diffusa nelle case borghesi. Grande prestigio ebbero anche istituti musicali come il conservatorio

### "GRAND-OPÉRA"

Il *grand-opéra* fu il genere di teatro musicale in voga soprattutto in Francia fra il 1828 (anno di rappresentazione della *Muette de Portici* di **D. Auber**, considerata il primo esemplare di questa linea di gusto) e il 1870 circa. Solitamente in 5 atti (e mai, comunque, in meno di 4), era caratterizzato da libretti di soggetto storico-romanzesco, con intrecci complicati, frequenti e spettacolari colpi di scena, impiego di gran-

di masse, di sfarzose scenografie e di ricchi balletti. **E. Scribe** e **G. Meyerbeer** ne furono, rispettivamente, il librettista e il compositore più rappresentativi. Fra gli autori che scrissero *grand-opéra*, od opere che ne rivelano un forte influsso, sono da annoverare Auber, **G. Rossini** (*Guglielmo Tell*), **G. Donizetti** (*La favorita*), **J. Halévy** (*La juive*), **G. Verdi** (*I vespri siciliani*, *Aida* e *Don Carlos*) e **R. Wagner** (*Rienzi*).

di Parigi (diretto a lungo da Cherubini) e l'École Niedermeyer (derivata da quella fondata nel 1817 da A.-E. Choron), dai quali uscirono i musicisti che nella seconda metà dell'Ottocento rinnovarono la tradizione musicale nazionale.

### ■ Verso un nuovo linguaggio "francese": Gounod

**Charles Gounod** (Parigi 1818 - 1893) fu allievo di A. Reicha e quindi, al conservatorio di Parigi, di L. Halévy, J.-F. Lesueur e F. Paër. Nel 1839 vinse il Prix de Rome e a Roma passò poi un triennio ricco di esperienze, approfondendo la conoscenza della musica sacra dei secoli XVI-XVII. Di nuovo a Parigi, Gounod fu organista e maestro di cappella e per qualche tempo vestì l'abito talare, finché, dopo una crisi mistica, fu convinto dalla celebre cantante P. Viardot, da lui già conosciuta a Roma, a scrivere per lei la sua prima opera, *Sapho* (1851). Dal 1870, abbandonata la moglie A. Zimmermann, che aveva sposato nel 1852, Gounod visse a Londra, dove intrattenne una burrascosa relazione con la cantante G. Weldon. Tornato a Parigi nel 1874, si dedicò soprattutto alla musica sacra.

La vita

La sua produzione comprende un'ingente quantità di musica vocale, sacra (popolarissima l'*Ave Maria*, 1852) e profana, anche se la sua fama è soprattutto affidata alle opere teatrali: ne completò 12, fra cui *Le médecin malgré lui* (1858), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1867), *Cinq-Mars* (1877), *Polyeucte* (1878), *Le tribut de Zamora* (1881) e *Faust* (1859), il suo lavoro più fortunato, ancora oggi rappresentato in tutto il mondo. Tre le opere incompiute: *Ivan le terrible*, *Georges Dandin* e *Maitre Pierre*.

Le opere

Nel teatro musicale francese a lui contemporaneo, ancora dominato dal gusto del *grand-opéra*, le opere di Gounod rappresentarono un evento nuovo, per l'eleganza formale e la raffinatezza di scrittura con cui ven-

"Faust"

Eleganza formale e sentimentalismo

gono proposte le sue effusioni melodiche, impregnate di un sentimentalismo fra mistico e sensuale. Sempre teso a una nobile compostezza, lo stile di Gounod assimilava, infatti, influssi della musica sacra italiana, oltre che di J.S. Bach, W.A. Mozart e F. Mendelssohn, quando queste componenti non erano ancora inserite nella cultura musicale del paese.

### ■ Massenet: fra sentimento e sensualità

La vita

**Jules-Émile-Frédéric Massenet** (Montaud, Saint-Étienne, Loire 1842 - Parigi 1912) studiò al conservatorio di Parigi, dove ebbe come insegnanti A. Laurent, A. Thomas, N.H. Reber e F. Bazin, al quale succedette molti anni dopo (1878-96) alla cattedra di composizione. Nel 1863 vinse il Prix de Rome con la cantata *David Rizzio* e venne in Italia. Durante il soggiorno italiano, stese, fra l'altro, la prima suite per orchestra, un'*Ouverture de concert*, il *Requiem* e l'abbozzo del dramma sacro *Marie-Magdeleine*. Tornato a Parigi (1865), si mise in luce con la raccolta di liriche da camera *Poème d'avril*, influenzata da R. Schumann, con alcuni lavori sinfonici e con un'operina teatrale ricca di brio, *La grand-tante* (1867). Da allora si dedicò prevalentemente al teatro. Il primo vero successo fu *Marie-Magdeleine* (1873), a cui seguirono moltissime opere: per unanime consenso, *Manon e Werther*, tratte rispettivamente dall'omonimo romanzo di A.-F. Prévost e dai *Dolori del giovane Werther* di J.W. von Goethe, sono i capolavori in cui Massenet trovò la propria vena più autentica, incline alla sottile ed elegante esplorazione dell'animo femminile, a sensuali dolcezze, a voluttuose e struggenti malinconie.

"Manon"  
e "Werther"

L'influenza di Gounod

Nella storia dell'opera francese Massenet si ricollega idealmente a C. Gounod e con la sua sensibilità più analitica e sottile afferma un gusto in parte nuovo. Insieme a G. Bizet, influenzò G. Puccini e la Giovane Scuola italiana; dal suo modello appare condizionato anche il primo C. Debussy.

### Bizet: lo scandalo del realismo

La vita

Formatosi in un ambiente familiare legato alla pratica musicale, **Georges Bizet** (Parigi 1838 - Bougival, Parigi 1875) rivelò un talento precoce. Prese lezioni di pianoforte da A.-F. Marmontel e nel 1848 entrò al conservatorio di Parigi. Dal 1853 studiò con J. Halévy; nel 1857 vinse il Prix de Rome e si recò in Italia, dove rimase tre anni e compose, fra l'altro, l'opera buffa italianeggiante *Don Procopio*. Al ritorno a Parigi, decise di dedicarsi alla composizione, ma affermarsi nel-

l'ambiente del teatro musicale non fu facile e non gli riuscì mai in modo definitivo. Spesso afflitto da crisi di sfiducia e depressione, ci ha lasciato 7 opere e una musica di scena: gli altri suoi lavori per il teatro sono incompiuti, distrutti o perduti. La prima, completa rivelazione del suo genio, *Carmen*, conobbe alla prima rappresentazione (3 marzo 1875) un grave insuccesso: tre mesi dopo, Bizet morì improvvisamente, in circostanze non del tutto chiarite (alcuni pensano a un suicidio), senza quindi poter assistere al trionfo che il suo capolavoro ottenne, invece, a Vienna poco tempo dopo.

## ■ La produzione

Bizet compose anche una quarantina di liriche da camera, alcune opere sinfoniche (va ricordata soprattutto la giovanile *Sinfonia in do maggiore*, 1855, in cui gli evidenti influssi di W.A. Mozart e F. Mendelssohn sono assimilati in una sintesi di luminosa e fluida freschezza) e i deliziosi quadretti dei *Jeux d'enfants*, 12 pezzi per pianoforte a quattro mani (1871), in parte trascritti per orchestra.

Delle opere teatrali, i primi lavori buffi presentano scarso interesse, mentre *I pescatori di perle* (1863) rivela accenti più personali: quest'opera ebbe scarso successo e ricevette poco verosimili accuse di wagnerismo (poi ripetute a proposito di *Carmen*). Poco riuscite sono pure le opere successive: *La bella fanciulla di Perth* (1866) e *Djamileb* (1871), il cui interesse appare limitato ad alcuni brani.

La produzione  
strumentale

Opere teatrali

## ■ “L’Arlesiana” e “Carmen”

Nella loro **straordinaria libertà inventiva**, le musiche di scena per *L'Arlesiana* di A. Daudet (1872) sono, invece, **vigorosamente caratterizzate e aderiscono efficacemente al dramma**: si preannuncia così, nell'incisività degli accenti e nella stessa vicenda, impernata su un amore fatale, la grandezza di *Carmen*.

La *Carmen*, composta nel 1873-74, segnò veramente una data e una svolta nella storia dell'*opéra-comique*.

La **crudezza drammatica della vicenda, la rappresentazione della morte in scena**, l'aver conferito tragica grandezza a una semplice gitana costituirono i motivi determinanti dell'**insuccesso dell'opera**: in virtù anche dell'interpretazione marcatamente realistica di C. Galli-Marié, essa fu **giudicata scandalosa e immorale**. Quanto vi era di accademico e convenzionale, di superficialmente elegante o dolcistrò nella tradizione di F.A. Boïeldieu e C. Gounod, veniva spazzato via dal segno nitido, preciso, a volte tagliente, della scrittura di Bizet, che **non esitò ad assimilare compo-**

“L’Arlesiana”

Un’opera  
“scandalosa”  
e “immorale”:  
“Carmen”

nenti operettistiche in funzione di una lucida caratterizzazione realistica.

## L'operetta: Offenbach

**Jacques Offenbach** (Colonia 1819 - Parigi 1880) crebbe in ambiente musicale (il padre era cantore della sinagoga di Colonia) e dal 1833 studiò a Parigi, dove fu allievo di L. Halévy e iniziò la carriera come violoncellista e direttore di orchestre teatrali. Il **successo delle sue operette** (la prima rappresentata nel 1839) gli consentì di gestire in proprio il Teatro dei Bouffes-Parisiens (1855-61); svolse attività di impresario, dal 1872 al 1876, anche presso il Théâtre de la Gaîté; compì poi numerosi viaggi. Negli ultimi anni, trascorsi quasi tutti a Parigi (salvo una burrascosa tournée americana), lavorò alla **sua unica opera, *I racconti di Hoffmann***, che rimase incompiuta nella strumentazione, estremo e problematico omaggio al genio dello scrittore tedesco che Offenbach amava intensamente. La sua produzione comprende un **centinaio di operette, nelle quali trasfuse un'inesauribile carica di humour musicale** e che sono fra gli esempi più emblematici e significativi del genere. In capolavori quali *Orphée aux enfers* (1858), *La belle Hélène* (1864), *La vie parisienne* (1866), *La grand-duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périochole* (1868), *Madame Favart* (1878), *La fille du tambour-major* (1879), per non citare che le principali, si ammirano una **lucidità disincantata**, uno spirito che, nel volgere ogni cosa alla leggerezza buffonesca, a una voluta inconsistency, non cela talvolta **un acuto senso della fine di un mondo fatuo e spregiudicato**.

## L'opera tedesca

Lo **sviluppo dell'opera tedesca si compì in età romantica** con C.M. von Weber, E.T.A. Hoffmann, L. Spohr, H.A. Marschner, O. Nicolai, P. Cornelius, A. Lortzing, F. Flotow ed E. Humperdinck. Il **maggiore musicista tedesco dell'Ottocento nel campo del teatro musicale fu R. Wagner**, la cui originale poetica e le cui innovazioni linguistiche influirono grandemente su tutto il mondo musicale tedesco (ed europeo) di fine secolo e degli inizi del Novecento.

### ■ L'iniziatore dello spirito operistico "germanico": Weber

**Carl Maria Friedrich Ernst von Weber** nacque a Eutin, presso Lubecca, nel 1786. Proveniente da una nobile famiglia,

"I racconti di Hoffmann"

Le operette

Humour musicale e lucidità disincantata

Il ruolo di Wagner

La vita

ricca di tradizioni musicali: cantanti furono le cugine Konstanze e Josepha Weber (rispettivamente moglie di W.A. Mozart e prima "regina della notte" nel *Flauto magico*) e musicista e impresario fu il padre di Carl Maria, Franz Anton. Studiò con diversi maestri: fra gli altri, M. Hadyn, J.E. Valesi e J.N. Kalcher; infine, G.J. Vogler. La giovinezza fu segnata da esibizioni come **virtuoso di pianoforte**: segnalatosi nell'ambiente musicale tedesco, fu successivamente *Kapellmeister* a Breslavia e a Karlsruhe, direttore del Teatro dell'Opera di Praga, direttore dell'Opera di Berlino e infine **direttore dell'Opera di Dresda**, che trasformò in un vivace centro del teatro musicale tedesco.

L'incarico all'Opera di Dresda

Il ruolo di **alfiere di un nuovo ideale operistico**, ispirato ai valori più profondi della **cultura romantica germanica**, fu suggellato dalla composizione del *Franco cacciatore* che, rappresentato a Berlino nel 1821, conobbe una rapidissima diffusione. Nel 1823, *Euryanthe*, che avrebbe dovuto consacrare su un piano internazionale la sua fama di compositore, cadeva a Vienna, causando in Weber delusione e abbattimento. Minato nel fisico da un'attività intensissima e nello spirito da un'intima inquietudine, Weber affidò a *Oberon*, rappresentato nel 1826 a Londra, il suo estremo messaggio artistico. Morì nella capitale inglese poche settimane dopo la trionfale rappresentazione dell'opera, mentre era impegnato a presentare in alcuni concerti una rassegna della propria attività compositiva.

Un nuovo ideale operistico, romantico e germanico

**Personalità complessa**, nella quale convivono la vecchia figura del compositore di opere di circostanza destinate a un determinato ambiente sociale e l'artista culturalmente consapevole, interprete dei nuovi ideali romantici, Weber è sotto certi aspetti **il fondatore di uno stile musicale nazionale tedesco**, destinato a culminare, nella seconda metà del XIX secolo, nell'opera di R. Wagner. **Il franco cacciatore costituisce la prima grande trasposizione musicale degli ideali espressivi del romanticismo germanico**; il *Lied* vi gioca una parte fondamentale, così come la nuova concezione del suono, come magico elemento di suggestione. Pagine altissime possiede *Euryanthe*, che **affronta il problema di una rifondazione della struttura operistica** non più sulla base popolareggiante del *Singspiel*, ma attraverso una sintesi – di forte segno nazionalistico – dell'esperienza drammatica europea. **Capolavoro assoluto è infine Oberon, sorta di apoteosi squisitamente romantica del fantastico, del magico e del pittoresco.**

Le opere

"Il franco cacciatore"

"Euryanthe"

"Oberon"

Notevoli pagine contiene la restante produzione di Weber: cantate, arie da concerto, messe. Particolarmente note so-

La produzione non teatrale

no le opere strumentali, che comprendono due concerti e un *Konzertstück* per pianoforte e orchestra; due concerti e un concertino per clarinetto; altre pagine concertanti per flauto, viola, violoncello. Particolarmente notevoli sono le composizioni per pianoforte (comprendenti, fra l'altro, 4 sonate, variazioni e il celebre *Invito alla danza*, 1819) e le opere cameristiche (fra cui spicca il *Grande duo concertante* per clarinetto e pianoforte).

## Richard Wagner

**Richard Wagner** nacque a Lipsia nel 1813. La sua giovinezza fu influenzata dal patrigno L. Geyer, pittore, attore e poeta, che la madre, rimasta vedova, aveva sposato a Dresda nel 1814. Per lungo tempo, incerto fra letteratura, pittura e musica, Wagner decise la propria strada profondamente suggestionato da L. van Beethoven (*Fidelio* e *Nona Sinfonia*) e da C.M. von Weber. Autodidatta, perfezionò le proprie cognizioni musicali sotto la guida di T. Weinlig, *Kantor* della cattedrale di San Tommaso di Lipsia. Dedicatosi precocemente al teatro musicale, compose le opere *Le nozze* (1823) rimasta incompiuta, *Le fate* (1834), *Il divieto d'amore* (1835). Intanto aveva iniziato la carriera di direttore d'orchestra. Date alle scene con successo a Dresda, dove si era trasferito dal 1842, *Rienzi* (1837) e *Il vascello fantasma* (1841, rappresentata, però, con il titolo *Olandese volante*), queste opere gli valsero la nomina a maestro di cappella di corte (1843). Qui compose *Tannhäuser* e iniziò a elaborare *Lobengrin*. **La partecipazione ai moti rivoluzionari del 1848 lo costrinse all'esilio in Svizzera**, dove, con l'aiuto morale ed economico di F. Liszt, si dedicò alla stesura dei più importanti scritti di poetica e del libretto dell'*Anello del Nibelungo*. Nel 1853 ne completò il testo e iniziò la composizione della musica, che interruppe nel 1857 per riprenderla soltanto dodici anni più tardi. Scriveva intanto, sotto l'**influsso della filosofia di A. Schopenhauer** e ispirato dall'amore per Mathilde Wesendonk, *Tristano e Isotta*. Nel 1861 avvenne la contrastata rappresentazione di *Tannhäuser* a Parigi, che, nonostante l'insuccesso, gli procurò larghe simpatie nell'ambiente culturale della città. **Sostenuto dall'aiuto del re Luigi II di Baviera**, si dedicò da allora alla composizione dei *Maestri cantori di Norimberga* e al completamento dell'*Anello del Nibelungo*. Cosima von Bülow, figlia di Liszt e di Marie d'Agoult, lo raggiunse nella sua nuova residenza di Tribschen, presso Lucerna, e si unì a lui in matrimonio nel 1870. Nel

L'esilio in Svizzera:  
l'incontro con Liszt

Luigi II di Baviera



1871, Wagner decise di **costruire a Bayreuth un teatro** dalle caratteristiche particolari, **destinato a essere la sede di un festival annuale dedicato esclusivamente alle proprie composizioni**; la prima pietra venne posata nel maggio del 1872 e l'inaugurazione del teatro avvenne nel 1876, con la prima rappresentazione dell'*Anello del Nibelungo*. Si dedicò poi alla composizione del *Parsifal*, rappresentato a Bayreuth nel 1882. Nello stesso anno si trasferì con la moglie a Venezia, dove morì nel 1883 nel pieno delle forze creative.

Bayreuth

La morte a Venezia

## ■ Il percorso artistico

L'opera di Wagner costituisce una delle massime espressioni del romanticismo tedesco e rappresenta nello stesso tempo la sintesi di un'epoca. Le sue opere giovanili, sino a *Rienzi* compreso, indicano chiaramente modelli tedeschi (C.M. von Weber e H.A. Marschner), italiani (G. Spontini e V. Bellini) e francesi (G. Meyerbeer).

La sintesi di un'epoca

*Il vascello fantasma*, primo capolavoro wagneriano, prefigura un metodo compositivo basato sullo **sviluppo sistematico dei motivi** (il nucleo dell'opera si trova, infatti, nella ballata di Senta), mentre in *Tannhäuser* la divisione in numeri chiusi (arie, duetti ecc.) lascia il posto ad articolazioni sceniche di ampio respiro.

"Il vascello fantasma" e "Tannhäuser"

A sua volta, *Lohengrin* è caratterizzato da quel **flusso continuo della corrente melodica** che diverrà una nota distintiva dei capolavori della maturità.

"Lohengrin"

Nell'*Oro del Reno*, nella *Walkiria*, nei primi due atti del *Sigfrido* (composti fra il 1852 e il 1857), Wagner elaborò i fondamenti della sua **nuova concezione operistica**: la cosiddetta "**melodia infinita**", che infrangeva i tradizionali schemi costruttivi del melodramma italiano e francese (pur non rinunciando a più sottili partizioni formali abilmente sottese a un tipo di sviluppo sinfonico ininterrotto); il **rilievo conferito all'orchestra**, elevata da "accompagnamento delle voci" a **fondamentale tessuto connettivo del dramma**; l'uso dei cosiddetti "**motivi conduttori**" (*leitmotiv*), **legati a figure, momenti, aspetti dell'azione drammatica**; l'identificazione di **temi mitici di ascendenza germanica** come soggetti privilegiati del dramma musicale.

"L'anello del Nibelungo"

Il leitmotiv

Con *Tristano e Isotta*, Wagner introdusse attraverso un **cromatismo esasperato il germe della dissoluzione tonale nella tradizione musicale europea**, ponendosi come precursore del processo che sarebbe culminato nella scuola di Vienna. Il compimento del ciclo dell'*Anello del Nibelungo* – immerso in un pessimismo panteistico di ascendenza scho-

"Tristano e Isotta": verso la dissoluzione della tonalità

L'opera d'arte totale  
 "Parsifal"

penhaueriana – mentre costituisce un culmine delle premesse stilistiche precedenti, esalta il **principio della profonda unità di parola, musica e gesto nella concezione della *Gesamtkunstwerk*** (opera d'arte totale). *Parsifal*, infine, costituisce una sorta di distaccata declinazione dei fondamentali aspetti di stile e di gusto di Wagner: non certo, come si disse per tanto tempo, una sorta di superamento o addirittura di parziale smentita dei loro presupposti.

### ■ La posizione storica

Un'influenza culturale immensa, non solo in ambito musicale

Le opere teoriche

L'influenza di Wagner fu enorme su tutta la cultura dell'Ottocento e del primo Novecento. Se egli non ebbe seguaci, ma semplici epigoni, aspetti della sua esperienza estetica ebbero un forte peso su personalità musicali quali A. Bruckner, G. Mahler, H. Wolf, R. Strauss e sullo stesso A. Schönberg. Filosofi e scrittori come F. Nietzsche (che fu tra i più ferventi sostenitori del suo genio, prima di divenirne uno dei più violenti detrattori), C. Baudelaire, P. Verlaine, S. Mallarmé, M. Proust, P. Claudel, T. Mann e tanti altri svilupparono in maniera estremamente feconda aspetti del **pensiero wagneriano, depositato non solo nella gigantesca opera musicale, ma anche in un'imponente produzione letteraria**. Oltre ai libretti delle opere, essa comprende sintesi delle visioni teoriche di Wagner: *Arte e rivoluzione* (1849); *L'opera d'arte dell'avvenire* (1850); *Il giudaismo nella musica* (1850), i cui **spunti antiebraici furono isolati e sfruttati arbitrariamente dalla propaganda nazista**; *Opera e dramma* (1851); e, inoltre, l'ampia rievocazione autobiografica *La mia vita* (postuma, 1911).

## L'opera russa

Tra Europa e Asia: il folclore e il tributo all'Occidente

Il Gruppo dei Cinque

L'Ottocento fu soprattutto il secolo in cui la musica colta russa assunse una fisionomia propria (pur in un tributo più o meno profondo alle correnti occidentali). Iniziatori della scuola nazionale furono **A.S. Dargomyžskij** (1813-1869), con gli originali e arditi drammi musicali *Rusalka* e *Il convitato di pietra*, e **M.I. Glinka** (1804-1857), creatore dell'opera nazionale con *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ludmilla*, nelle quali recuperò originalmente il folclore russo. La loro eredità fu raccolta dal **Gruppo dei Cinque**, costituito da **M.A. Balakirev** (1836-1910), **T.A. Kjuj** (1835-1918), **A.P. Borodin** (1833-1887), **N.A. Rimskij-Korsakov** (1844-1908) e **M.P. Musorgskij** (1839-1881), che si ispirò largamente, soprattutto nell'opera, al patrimonio popolare.

## ■ Aleksandr Borodin

Nonostante i suoi precocissimi interessi musicali, **Aleksandr Porfir'evič Borodin** (San Pietroburgo 1833-1887) si laureò in medicina, fece per due anni pratica ospedaliera e dall'età di 28 anni insegnò chimica all'Accademia di Medicina di Pietroburgo. Accanto alla carriera scientifica, che continuò brillantemente per tutta la vita, studiò da autodidatta pianoforte, flauto e violoncello; divenne amico di M.P. Musorgskij e nel 1862 di M.A. Balakirev, dal quale ebbe lezioni di armonia e composizione. Con essi, con T.A. Kjuj e con N. Rimskij-Korsakov costituì in seguito il famoso Gruppo dei Cinque. Durante un soggiorno a Weimar (1877), Borodin strinse amicizia con F. Liszt; nel 1885-86 fu in Belgio, dove sue musiche furono eseguite con lusinghiero successo. Non fu autore molto prolifico, ma le sue composizioni rivelano tutte **grande originalità, sia nella concezione formale, sia in quella armonica e timbrica. Particolarmente felice fu soprattutto la sua vena melodica**, ispirata ora al modello occidentale di R. Schumann e Liszt (autori amatissimi da Borodin), ora all'orientalismo dei canti popolari russi. Testimonianza più valida in tal senso è l'opera ***Il principe Igor*** (rappresentata postuma nel 1890 a cura di Rimskij-Korsakov e A.K. Glazunov), **autentica epopea musicale russa**, di cui le *Danze polovesiane* costituiscono forse il momento culminante. Altissimo è anche il livello artistico delle tre sinfonie (la Terza, incompiuta, venne completata da Glazunov), del magistrale schizozo sinfonico ***Nelle steppe dell'Asia centrale*** e del ***Secondo quartetto per archi***. Sempre interessanti sono il resto della produzione cameristica e i pezzi per piano.

Un medico,  
musicista  
autodidatta

Una felice  
vena melodica

"Il principe Igor"

"Nelle steppe  
dell'Asia centrale"

## ■ Nicolaj Rimskij-Korsakov

Nicolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (Tihvin, Novgorod 1844 - Ijubensk, Pietroburgo 1908) seguì la carriera di ufficiale di marina fino al 1864, senza tralasciare gli studi musicali. I contatti con M.A. Balakirev prima (1864) e con M.P. Musorgskij poi (1871-72) segnarono momenti salienti nella sua formazione stilistica, tesa a valorizzare la musica nazionale russa, sulle orme di M.I. Glinka. Membro del Gruppo dei Cinque, ne influenzò la produzione quando, **accostatosi alla musica occidentale sotto la guida di P.I. Čajkovskij**, finì con l'accettarne, almeno nella forma, alcuni moduli. Nel 1871 fu chiamato a insegnare composizione al conservatorio di Pietroburgo e, nel 1874, succedette a Balakirev come direttore della Scuola Libera di Musica, di cui diresse, anche all'estero, i concerti russi. Dal 1883 al 1894 diresse, con Balakirev, la Cappella Imperiale. Nello stesso periodo, entrò nel

La vita

Il Gruppo dei Cinque  
e il sodalizio  
con Čajkovskij

circolo formatosi intorno all'editore pietroburghese M.P. Beljaev, di indirizzo culturale filoccidentale e quindi sostenitore delle nuove correnti musicali contrastanti con la poetica dei Cinque. Ciò lo portò a una definitiva rottura con Balakirev. Nel 1905 fu sospeso dall'insegnamento per aver appoggiato, durante i moti antizaristi, alcune rivendicazioni democratiche degli studenti, che rifiutavano, fra l'altro, il controllo della Società di Musica Imperiale sul conservatorio. Reintegrato nella carica dopo qualche mese, continuò fino alla morte l'attività artistica e didattica contribuendo a dare alla Russia una valida scuola, fiorita con i suoi allievi S.S. Prokof'ev, A.K. Glazunov, A. Ljadov, A.T. Grečaninov, M.M. Ippolitov-Ivanov e I. Stravinskij.

La personalità

Rappresentante della molteplicità di relazioni che intercorsero fra impressionismo francese e scuola russa, **Rimskij-Korsakov fu abilissimo strumentatore** (fra l'altro, ristrutturò il *Boris Godunov* di Musorgskij), sensibile alla **caratterizzazione degli impasti orchestrali** (anticipando C. Debussy) e alla **valorizzazione del ritmo** (influenzando Stravinskij nei primi balletti). Scrisse 16 lavori per il teatro (fra i quali spiccano *La fanciulla di neve*, 1882; *Sadko*, 1898; *La fiaba dello zar Saltan*, 1900; *Il gallo d'oro*, 1905; *La leggenda della città invisibile di Kitez*, 1907), **caratterizzati da una fusione fra la tradizione del realismo letterario russo e un'originalissima vena fantastica e fiabesca**. È autore di composizioni sinfoniche (tra cui 3 sinfonie e il *Capriccio spagnolo*, 1887); della suite *Shéhérazade* (1888) e dell'ouverture *La grande Pasqua russa* (1888); inoltre, scrisse un gran numero di opere corali e da camera. Lasciò anche opere didattiche (*Trattato d'armonia*, 1884; *Trattato di orchestrazione*, 1913 postumo) e un volume di memorie (*La mia vita musicale*, 1909 postumo).

I lavori per il teatro

"Shéhérazade"  
e "La grande  
Pasqua russa"

## Modest Musorgskij

La vita

Avviato dalla madre allo studio del pianoforte, **Modest Petrovič Musorgskij** (Karevo, Pskov 1839 - Pietroburgo 1881) fu costretto a trascurare la precoce inclinazione per la musica per assecondare il desiderio del padre, che lo avviò alla carriera militare. Studiò quindi all'Istituto Komarov e poi alla Scuola dei cadetti di Pietroburgo, uscendone ufficiale nel 1855. Fu assegnato al reggimento Preobraženskij della Guardia Imperiale, ma nel 1860 si dimise. L'abolizione della servitù della gleba (1861) immiserì fortemente il patrimonio familiare e Musorgskij, nel 1863, dovette accettare un modesto impiego per vivere.

Nel 1856 aveva fatto amicizia con A. Borodin e, attraverso lui, aveva conosciuto A.S. Dargomyžskij, T.A. Kjuj e M.A. Balakirev (dal quale ebbe lezioni), aderendo alle premesse di affermazione di una scuola nazionale russa che intorno al 1860 dovevano portare alla **formazione del Gruppo dei Cinque**. Le scelte radicali in campo politico e musicale e il rifiuto degli atteggiamenti romantico-idealistici, condivisi da Balakirev e da altri, dovevano allontanarlo dal Gruppo: esso era, del resto, praticamente dissolto quando Musorgskij cominciò a scrivere le opere maggiori. Il *Boris Godunov*, intrapreso su suggerimento di V.V. Stasov (che gli era rimasto vicino) dopo l'incompiuto esperimento del *Matrimonio*, fu scritto nel 1868-69, respinto dalla censura, rifatto nel 1871-72 e infine rappresentato a Pietroburgo nel 1874. Le opere successive non poterono essere completate dall'autore: né *La fiera di Soročinskij*, largamente incompiuta, né *Kovančina* (1872-80), alla cui orchestrazione mancante provvede, dopo la morte di Musorgskij, N. Rimskij-Korsakov. Soltanto all'inizio del 1880 Musorgskij poté lasciare l'impiego statale, ma era ormai minato dalla vita disagiata e dall'abitudine al bere, afflitto dalla perdita degli affetti più cari (la madre e la donna amata) e logorato, inoltre, dall'incomprensione dimostrata anche nei confronti dei suoi lavori maggiori.

I rapporti  
con il Gruppo  
dei Cinque

I guai con la censura

### ■ Caratteri dell'opera

Il significato dell'opera di Musorgskij va molto al di là di quello di qualsiasi altro membro del Gruppo dei Cinque. Esso diede un primo indirizzo alla sua formazione, volta a ideali nazionali e antiaccademici, ma successivamente Musorgskij mirò a esiti ben altrimenti radicali e rivoluzionari, portando fino in fondo anche la lezione di Dargomyžskij, con la sua **ricerca di una nuova vocalità modellata sulle inflessioni del linguaggio parlato**. Accanto a questo elemento innovatore, fondamentale nella formazione dell'originalissimo linguaggio di Musorgskij fu l'**assimilazione del canto popolare contadino**, al di fuori da ogni superficiale gusto del pittoresco o del bozzetto di genere: la scelta gli consentì di penetrare, stilizzare e far propri **moduli del tutto estranei all'ufficialità accademica, sia dal punto di vista melodico, sia da quello armonico** (della sua avanzatissima lezione timbrico-armonica seppe servirsi C. Debussy). È una **scelta realistica**, con un preciso carattere ideologico (legato alle tendenze politiche più radicali e avanzate della Russia del tempo), che porta con sé **soluzioni formali e contenutistiche altrettanto coerentemente innovatrici**: si pensi al rilievo che ha il popolo nel *Boris Godunov*, di cui è il reale protagonista, pur in co-

Vocalità  
e linguaggio parlato

Il canto popolare  
contadino

Il realismo  
di Musorgskij

"Boris Godunov"

"Kovančina"

La produzione  
non teatrale

stante rapporto di vittima e giudice dei potenti, a cominciare dallo zar.

Né diverso significato ha l'oggettività con cui è dipinto il grande e complesso affresco della *Kovančina*, dove ciò che interessa Musorgskij è la sconfitta del popolo, al di là dei giochi di potere su cui si basa l'azione.

Fuori del campo teatrale Musorgskij lasciò una serie di liriche: si ricordano la freschezza della *Camera dei bambini* (1868-72) e il cupo pessimismo dei *Canti e danze della morte* (1875-77) e di *Senza sole* (1874). Straordinariamente originale nella sua unicità è lo stile pianistico dei *Quadri di un'esposizione* (1874), che conoscerà una famosa trascrizione per orchestra a opera di Maurice Ravel.

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- P. Mioli, *Invito all'ascolto di Rossini*, Mursia, Milano 1986.
- M. Mila, *L'arte di Verdi*, Einaudi, Torino 1980.
- W. Dean, *Bizet*, EDT, Torino 1980.
- C. Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Discanto, Fiesole 1983.
- M. Bortolotto, *Consacrazione della casa*, Adelphi, Milano 1982.

##### Discografia

- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Abbado, DG 457 733-2 (2 CD).
- G. Verdi, *La traviata*, Kleiber, Deutsche Grammophon 415132 (2CD).
- G. Verdi, *Quattro pezzi sacri*, Fricsay, Movimento Musica 051-017.
- G. Verdi, *Rigoletto*, Kubelik, Deutsche Grammophon 437704 (2CD).
- G. Puccini, *La Bohème*, Schippers, Emi 769657 (2CD).
- G. Bizet, *Carmen*, Solti, Decca 414 489-2 (3 CD).
- R. Wagner, *Tristan und Isolde*, Solti, Decca 430 234-2.
- R. Wagner, *Ouvertures*, Klemperer, Emi 566805.

#### SCHEMA RIASSUNTIVO

ROSSINI

Pose le premesse del melodramma ottocentesco: da un lato, conclude la tradizione dell'opera buffa, in alcuni capolavori comici in cui le strutture tradizionali venivano fatte esplodere; dall'altro, aprì nuove vie all'opera seria. Fra i capolavori: *Tancredi* (1813), *L'italiana in Algeri* (1813), *Barbiere di Siviglia* (1816), *Gazza ladra* e *Cenerentola* (1817), con la quale Rossini si congedò in pratica dal teatro comico. Opere serie: *Tancredi* (1813), *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818), *La donna del lago* (1819), *Semiramide* (1823), dove la perfezione forma le giunge al massimo grado. Stabilitosi a Parigi, compose e fece rappresentare il *Guglielmo Tell* (1829).

BELLINI

La melodia belliniana rappresenta l'ultima personalissima fioritura della tradizione del "bel canto", dove però il virtuosismo viene assunto romanticamente co-

segue	<p>me trasfigurazione lirica. Ne risulta una vocalità originale, in virtù anche della struttura spesso irregolare della frase melodica, adattata alle necessità drammaturgiche. Dopo gli esiti diseguali delle prime opere (<i>Il pirata</i>, 1827; <i>La straniera</i>, 1829; <i>I Capuleti e i Montecchi</i>, 1830), vennero i capolavori, tra cui <i>La son-nambula</i> (1831), <i>Norma</i> (1831), <i>I puritani</i> (1835).</p>
DONIZETTI	<p>Insieme con Bellini, Donizetti intende superare il rossinismo in nome di una visione drammatica più intensamente romantica. Dei più di 70 lavori teatrali, solo 5 sono sempre rimasti in repertorio: <i>L'elisir d'amore</i> (1832), <i>Don Pasquale</i> (1843), <i>Anna Bolena</i> (1830), <i>La favorita</i> (1840) e <i>Lucia di Lammermoor</i> (1835). La ripresa di opere dimenticate ha consentito di ravvisare valori di primo piano in <i>Roberto Devereux</i> (1837), <i>Belisario</i> (1836), <i>Linda di Chamounix</i> (1842) e <i>La figlia del reggimento</i> (1840).</p>
VERDI	<p>A parte <i>Macbeth</i> (1847), le prime composizioni di Verdi presentano talora una visione elementare e schematica dei personaggi, ma si deve riconoscere in alcune di esse una concezione drammatico-musicale di violenta, immediata intensità: <i>Nabucco</i> (1842), <i>Lombardi alla prima crociata</i> (1843), <i>Ernani</i> (1844). Nelle opere del decennio 1849-59 si irrobustiscono sia l'approfondimento psicologico dei personaggi, sia il linguaggio musicale e nascono così tre capolavori: <i>Rigoletto</i> (1851), <i>Il trovatore</i> (1853) e <i>La traviata</i> (1853). Nel mutato clima storico dell'Italia post-risorgimentale, Verdi compone <i>I vespri siciliani</i> (1855), <i>Simon Boccanegra</i> (1857) e l'indiscusso capolavoro <i>Un ballo in maschera</i> (1859). L'ultimo trentennio della produzione verdiana si inaugura con la <i>Forza del destino</i> (1862), seguita da <i>Don Carlos</i> (1867). Le due ultime opere, <i>Otello</i> (1887) e <i>Falstaff</i> (1893), ispirate a Shakespeare, rompono decisamente con gli schemi tradizionali del melodramma. Fra le opere non teatrali: <i>Messa da Requiem</i> (1874).</p>
PUCCINI	<p>Con <i>Manon Lescaut</i> (1893) si impose all'attenzione europea, riuscendo a realizzare una sintesi fra le esperienze del melodramma verdiano, le conquiste della scuola francese e gli ideali del dramma musicale wagneriano. E <i>La Bohème</i> (1896) sceglie un taglio drammatico di impressionistica immediatezza, capace di fare della vicenda una commossa elegia sulla fine della giovinezza. La popolarissima <i>Tosca</i> (1900) concesse più del dovuto alla poetica verista, mentre in <i>Madama Butterfly</i> (1904) Puccini rappresenta, tramite l'esotismo, l'animo dell'italiano piccolo-borghese dell'epoca.</p>
MASCAGNI	<p>L'immediatezza drammaturgica, l'espansività melodica, la vocalità accesa, la propensione al gesto violento, l'efficace facilità della vena di <i>Cavalleria rusticana</i> (1890) furono un fatto nuovo, non privo di autenticità nell'opera italiana dell'Ottocento: Mascagni parve aprire una moda e divenne caposcuola del verismo.</p>
GOUNOD	<p>Le opere di Gounod rappresentarono un evento nuovo per l'eleganza formale e la raffinatezza di scrittura con cui si presentavano le sue effusioni melodiche, impregnate di un sentimentalismo fra mistico e sensuale. La sua produzione comprende un'ingente quantità di musica vocale, sacra e profana, due sinfonie e musica da camera e di scena. Ma la sua fama è soprattutto affidata alle opere teatrali: <i>Roméo et Juliette</i> (1867), <i>Polyeucte</i> (1878) e <i>Faust</i> (1859), il suo lavoro più fortunato.</p>
MASSENET	<p>Massenet esprime la propria vena più autentica, incline alla sottile esplorazione dell'animo femminile, a sensuali dolcezze, a voluttuose e struggenti malinconie, nei suoi due capolavori, <i>Manon</i> (1884) e <i>Werther</i> (1892). Compose moltissime altre opere, anche acclamate: <i>Le roi de Lahore</i> (1877), <i>Hérodiade</i> (1881), <i>Le Cid</i> (1885), <i>Il ritratto di Manon</i> (1894), <i>Cenerentola</i> (1899).</p>

segue	
BIZET	Già le musiche di scena per <i>L'Arlesiana</i> di A. Daudet (1872) aderiscono efficacemente al dramma, ma è con <i>Carmen</i> (1873-74) che Bizet segnò una svolta nella storia dell' <i>opéra-comique</i> . La crudezza drammatica della vicenda, la rappresentazione della morte in scena, l'aver conferito tragica grandezza a una semplice gitana costituirono i motivi determinanti l'insuccesso dell'opera che, scritta con stile nitido, preciso, a volte tagliente, fu giudicata scandalosa e immorale.
OFFENBACH	La sua produzione comprende un centinaio di operette, in cui ritrae satiricamente la Parigi del secondo impero, esibendo una carica di humour musicale irresistibile, un'invenzione infaticabile, una scrittura precisa e mai sciatta. Fra i suoi capolavori: <i>Orphée aux enfers</i> (1858), <i>La belle Hélène</i> (1864), <i>La vie parisienne</i> (1866), <i>La Périochole</i> (1868), <i>Madame Favart</i> (1878), <i>La fille du tambour-major</i> (1879).
WEBER	Il capolavoro di Weber, <i>Il franco cacciatore</i> (1821), conobbe una rapidissima diffusione e suggellò il suo autore come alfiere di un nuovo ideale operistico, ispirato ai valori più profondi della cultura romantica germanica. Pagine altissime possiede anche <i>Euryanthe</i> (1821), mentre capolavoro assoluto è, infine, <i>Oberon</i> (1826), sorta di apoteosi squisitamente romantica del fantastico, del magico e del pittoresco.
WAGNER	Wagner elaborò i fondamenti di una nuova concezione operistica: la cosiddetta "melodia infinita"; il rilievo conferito all'orchestra, elevata da "accompagnamento delle voci" a fondamentale tessuto connettivo del dramma; l'uso dei cosiddetti "motivi conduttori" (leitmotiv); l'identificazione di temi mitici di ascendenza germanica come soggetti privilegiati del dramma musicale; l'introduzione, con il cromatismo esasperato, del germe della dissoluzione tonale. Il compimento del ciclo dell' <i>Anello del Nibelungo</i> ( <i>L'oro del Reno</i> , 1851-54; <i>Walkiria</i> 1851-56; <i>Sigfrido</i> , 1851-71; <i>Il crepuscolo degli dei</i> , 1848-74) costituisce un culmine delle premesse stilistiche precedenti e, insieme, esalta il principio wagneriano della profonda unità di parola, musica e gesto nella generale concezione dell'opera d'arte totale. Altri capolavori wagneriani sono <i>Tannhäuser</i> (1845), <i>Lohengrin</i> (1848), <i>Tristano e Isotta</i> (1856-59), <i>I maestri cantori di Norimberga</i> (1862-67), <i>Parsifal</i> (1877-82).
BORODIN	Compositore di grande originalità sia nella concezione formale, sia in quella armonica e timbrica, ebbe una vena melodica particolarmente felice, ispirata ora al modello occidentale di R. Schumann e F. Liszt (autori amatissimi da Borodin), ora all'orientalismo dei canti popolari russi. La testimonianza più valida in tal senso è l'opera <i>Il principe Igor</i> (1890, postuma), di cui le <i>Danze polovesiane</i> costituiscono, forse, il momento culminante.
RIMSKIJ-KORSAKOV	Fu abilissimo strumentatore (fra l'altro, ristrutturò il <i>Boris Godunov</i> di Musorgskij), sensibile alla caratterizzazione degli impasti orchestrali (anticipando C. Debussy) e alla valorizzazione del ritmo. Fra i lavori per il teatro spiccano <i>La fanciulla di neve</i> (1882); <i>Sadko</i> (1898); <i>La fiaba dello zar Saltan</i> (1900); <i>Il gallo d'oro</i> (1905); <i>La leggenda della città invisibile di Kitež</i> (1907), caratterizzati da una fusione fra la tradizione del realismo letterario russo e un'originalissima vena fantastica e fiabesca.
MUSORGSKIJ	Nella formazione del linguaggio musicale di Musorgskij furono fondamentali la ricerca di una nuova vocalità, modellata sulle inflessioni del linguaggio parlato, e l'assimilazione del canto popolare contadino: egli fece così propri moduli del tutto estranei all'ufficialità accademica sia dal punto di vista melodico, sia da quello armonico. La sua opera maggiore è <i>Boris Godunov</i> (1868-69; 1871-72). Fra le opere non teatrali: <i>Camera dei bambini</i> (1868-72); <i>Canti e danze della morte</i> (1875-77); <i>Senza sole</i> (1874); originale, nella sua unicità, è lo stile pianistico dei <i>Quadri di un'esposizione</i> (1874).



# 15 La musica strumentale nel XIX secolo

---

Nel XIX secolo **la musica strumentale ebbe una fioritura eccelsa**, forse anche perché la musica sembrava **corrispondere pienamente alle esigenze estetiche sorte con il romanticismo**. Le opere di Schubert, Schumann, Brahms sembravano anelare al medesimo infinito, indeterminato, assoluto inseguito nella natura, nelle arti figurative, nella letteratura. **La musica poteva esprimere l'intera gamma del sentimento**, tanto le sue accensioni più passionali e titaniche, quanto i suoi risvolti più intimi; poteva **dare ali al volo della fantasia e del sogno**; poteva confortare la brama di universalità e religiosità, esaudire la ricerca di un linguaggio immediato e alto. A tal fine, si perfezionò la varietà degli strumenti orchestrali, perché si potessero ricostruire atmosfere emozionali e sfumature dei sentimenti con sempre maggior efficacia di impasto dei colori timbrici.

## Felix Mendelssohn-Bartholdy

Di famiglia israelita convertita al protestantesimo e nipote del filosofo Moses Mendelssohn, **Felix Jacob Ludwig Mendelssohn-Bartholdy** (Amburgo 1809 - Lipsia 1847) ebbe modo di sviluppare la propria intelligenza, precocissima in campo musicale, con l'aiuto dei genitori, assai colti, che gli fecero impartire un'educazione completa. Trasferitosi a Berlino con i familiari (1819), studiò pianoforte con L. Berger e composizione con K.F. Zelter, che gli insegnò ad amare J.S. Bach e lo presentò (1821) a J.W. Goethe, di cui era consulente musicale. Goethe si legò di grande amicizia con il fanciullo prodigio, già autore di musica strumentale, di *Lieder* e perfino di opere teatrali. Nel 1825, Mendelssohn si recò a Parigi, dove conobbe G. Meyerbeer e ricevette i consigli dell'ammirato L. Cherubini. Nel 1829, a Berlino, **diresse trionfalmente la *Passione secondo S. Matteo* di J.S. Bach, da lui riscoperta**: l'avvenimento segnò l'inizio della rivalutazione di Bach, fino ad allora trascurato. Mendelssohn compì numerosi viaggi, svolgendo un'attività molto intensa, divisa tra la composizione, le tournée come direttore d'orchestra e gli incarichi stabili, che lo impegnarono a Düsseldorf (1833-35), a Berlino e soprattutto a Lipsia, dove dal 1835 diresse i concerti del Gewandhaus e nel 1843 fondò il conservatorio.

L'amicizia  
con Goethe

La riscoperta  
di Bach

## ■ L'opera

Una produzione  
vasta ed eclettica

**La vasta produzione di Mendelssohn abbraccia numerosi generi e rivela un gusto eclettico e una straordinaria duttilità nell'assimilazione di stili disparati:** dalla polifonia sacra rinascimentale alla scrittura corale di Bach e G.F. Händel, dai rapporti con W.A. Mozart e L. van Beethoven agli influssi di C.W. Gluck, C.M. von Weber, o di alcuni fra i maggiori contemporanei romantici.

Un romanticismo  
non tormentato

**Dagli aspetti più tormentati e radicalmente innovatori del romanticismo la poetica di Mendelssohn rimase lontana: nella sua opera è costante l'attenzione all'eleganza formale.** Nell'ampia produzione cameristica, già l'*Ottetto* (1825) definisce bene certe dimensioni della poetica di Mendelssohn, che si realizzano compiutamente in alcuni dei quartetti e nel *Trio* op. 49 (1839), dove non mancano, peraltro, certe tensioni cupe e drammatiche, come nel *Sesto quartetto* op. 80 (1847). L'inclinazione di Mendelssohn a un'**ispirazione fiabesca, di aerea levità fantastica**, trova alcune delle sue più compiute espressioni nelle musiche di scena per il *Sogno di una notte di mezza estate* (1842) di Shakespeare, in certe ouverture orchestrali (particolarmente *Le Ebridi* o *La grotta di Fingal*, 1829 e 1832), o nelle evocazioni paesistiche della *Terza sinfonia* "Scozzese" (1842). Assai celebri in campo sinfonico sono la *Quarta sinfonia* "Italiana" (1830-33) e la *Quinta sinfonia* "Riforma" (1829-30), mentre sono poco note l'immaturo *Prima sinfonia* (1824) e la *Seconda sinfonia* (1840), con soli e coro nell'ultimo tempo, a cui si devono aggiungere 12 sinfonie giovanili per archi (1821-33).

"Sogno di una notte  
di mezza estate"

I capolavori sinfonici

Musica corale

Nel campo della musica corale, Mendelssohn ha lasciato prove significative con la cantata profana *La prima notte di Valpurga* (1841, dal *Faust* di Goethe), ammirata da H. Berlioz, e, soprattutto, con i due oratori *Paulus* (1832-36) ed *Elijah* (1837-46), in cui la coralità di Bach e Händel è rivissuta con nuovi spiriti romantici. Infine, nella produzione sacra propriamente detta, comprendente, fra l'altro, 5 cantate, salmi, pagine per coro solo, mottetti quali *Lauda Sion* (1845-46). Significativi sono anche alcune delle pagine per organo e alcuni dei *Lieder* per canto e pianoforte.

La musica per piano

**Nella produzione pianistica**, sono particolarmente noti gli 8 fascicoli dei *Lieder ohne Worte* (1829-45, *Romanze senza parole*): Mendelssohn affida al solo pianoforte il mondo poetico del *Lied*, mirabilmente illustrato da F. Schubert, e conserva di quest'ultimo la freschezza e la cantabilità; ma forse, il capolavoro pianistico di Mendelssohn sono le *Variations sérieuses* (1841). Da ricordare, inoltre, i 2 concerti

per pianoforte e orchestra, che indulgono al virtuosismo, e soprattutto il **celebre Concerto in mi minore per violino e orchestra** (1844), capolavoro di serena eleganza e di bellezza melodica.

Il "Concerto per violino e orchestra"

## Anton Bruckner

Figlio di un maestro di scuola e cresciuto nell'ambiente contadino della provincia austriaca, **Anton Bruckner** (Ansfelden, Alta Austria 1824 - Vienna 1896) seguì per molti anni la carriera didattica paterna, studiando nel frattempo musica presso l'abbazia collegiale di Sankt Florian. Maestro elementare nelle scuole di Windhaag e Kronstorf, e poi organista a Sankt Florian e Linz, iniziò a frequentare i corsi di composizione di S. Sechter a Vienna.

Le origini contadine

Diplomatosi nel 1861, riuscì finalmente a emergere dalla cerchia provinciale e a farsi conoscere nel mondo musicale europeo: nel 1865-66 incontrò R. Wagner, F. Liszt e H. Berlioz e nel 1868 divenne professore di armonia, contrappunto e organo al conservatorio di Vienna. Dal 1875 insegnò anche all'università; due viaggi in Francia e Inghilterra (1869 e 1871) consacrarono la sua **fama di grande organista**.

L'affermazione come grande organista

Morì nell'appartamento che il governo imperiale di Francesco Giuseppe gli aveva assegnato nel 1895, presso la villa del Belvedere, e venne sepolto, per sua volontà, sotto il grande organo di Sankt Florian.

### ■ L'opera sinfonica

Lo spirito di Bruckner si manifestò compiutamente nelle **sinfonie**: dalle incertezze delle prime tre, ancora molto legate alle poetiche di F. Schubert prima e di R. Wagner poi, alla compiuta autonomia delle ultime, autentici monumenti del tardo romanticismo musicale germanico. Al di là dei grandi mezzi orchestrali impiegati, **del corroso cromatismo delle soluzioni armoniche e delle dilatatissime dimensioni temporali, il momento unificatore del sinfonismo bruckneriano** va ricercato soprattutto nel candore ingenuo dell'**ispirazione schiettamente romantica, impregnata**, nei suoi turgidi slanci eroici e nei patetici abbandoni lirici, **di un sempre presente misticismo cattolico**. Bruckner scrisse in tutto 11 sinfonie, ma solo le ultime 9, composte fra il 1865 e l'anno della morte (la *Nona* rimase incompiuta), sono contrassegnate da una numerazione e vengono correntemente eseguite. Il capolavoro è certo la *Settima*, con il celebre adagio per la morte di Wagner.

Ispirazione romantica e misticismo cattolico

## ■ Musica sacra e cameristica

Fra le composizioni sacre, **particolare rilievo assumono le 7 messe** (ma importanti sono le ultime 3, le uniche numerate), il *Tè Deum* (1883; 2ª versione del 1884), il *Salmo CL* per soprano, coro e orchestra (1892), oltre a numerosi motetti su testi liturgici in latino. Meno significativa appare, invece, la produzione vocale profana, comprendente una trentina di pezzi per coro a cappella in forma di *Lied*, circa altri 20 per varie formazioni vocali e strumentali e 6 *Lieder* per canto e pianoforte. Il filone cameristico include alcune composizioni per organo e per pianoforte, oltre a un *Quartetto* (1862) e soprattutto a un *Quintetto* per archi (1879), dotati di un respiro quasi sinfonico.

Additato suo malgrado come wagneriano e pertanto contrapposto artificiosamente a J. Brahms, **osteggiato dalla critica viennese e ancor oggi accolto non senza riserve nei paesi non germanici**, Bruckner dovette attendere gli ultimi anni della sua vita per ottenere quei **riconoscimenti che lo hanno posto fra i massimi autori del secondo Ottocento**. Il suo stile esercitò un **influsso determinante sulla formazione dell'altro grande sinfonista del periodo, G. Mahler**, che rappresenta forse il punto più avanzato nella crisi del linguaggio musicale postromantico.

## Johannes Brahms

Figlio di un suonatore di contrabbasso di umili condizioni, **Johannes Brahms** (Amburgo 1833 - Vienna 1897) fece pratica esecutiva con diversi strumenti, suonando nelle osterie a fianco del padre. Dedicatosi contemporaneamente a studi sistematici sotto la guida di buoni insegnanti (F.W. Cossel, E. Marxsen), rivelò ben presto la sua personalità di compositore e le sue qualità di pianista. Nel 1853, a Düsseldorf, conobbe R. Schumann, che rimase entusiasta delle sue composizioni, al punto da elogiarle in un appassionato articolo. Con Schumann e con sua moglie Clara Wieck strinse una solida amicizia, divenuta più intima con Clara quando Schumann cadde preda dell'inguaribile malattia mentale che l'avrebbe portato alla morte. Lasciata Düsseldorf, Brahms tornò nel 1856 ad Amburgo e infine, nel 1862, si stabilì a Vienna, dove per alcuni anni **si dedicò alla direzione d'orchestra** (in particolare dal 1871 al 1875 presso la Società degli Amici della Musica). In seguito, rinunciò a un'attività stabile, bastandogli per vivere, dopo la sua definitiva affermazione come compositore, i proventi che gli venivano dai diritti d'autore e dalle tournée concerti-

Fraindimententi  
della critica

L'elogio  
di Schumann

La fama a Vienna

stiche, in cui eseguiva le proprie opere come pianista e direttore d'orchestra.

### ■ La poetica

Tra le più significative conoscenze fatte nel vivace ambiente culturale viennese, va ricordato E. Hanslick, il critico musicale che indicò in **Brahms l'antagonista della wagneriana "musica dell'avvenire"**, cioè di quella corrente romantica alla quale appartenevano anche F. Liszt e H. Berlioz e che ricercava soprattutto l'espressione "poetica", collegando spesso il fatto musicale a contenuti letterari, a un programma, e predicando la massima libertà rispetto ai consueti modelli formali. Nei confronti dei "musicisti dell'avvenire", anche Brahms prese polemicamente posizione, firmando insieme con Joachim e altri un manifesto che suscitò non poco scalpore.

Contro la "musica dell'avvenire"

Oggi la contrapposizione Wagner-Brahms può valere soltanto per caratterizzare due personalità radicalmente diverse, non per indicare nel primo il "progresso" e nel secondo la "reazione". Non a caso, proprio A. Schönberg (v. cap. 18), nel saggio *Brahms il progressivo* (1933), ebbe a notare che, a distanza di tempo, **il contributo di Brahms all'evoluzione del linguaggio musicale appare non meno rilevante di quello di R. Wagner**, mentre i tratti comuni, sul piano linguistico, risultano più evidenti delle divergenze. Infatti, **l'atteggiamento conservatore, il culto e lo studio assiduo dei classici, la costante ricerca di una solida organicità formale** non dipendono, in Brahms, da pedante accademismo: **sono, piuttosto, frutto di una virile presa di posizione, quasi un argine consapevolmente eretto di fronte alla percezione dell'angosciosa situazione umana, in un mondo avviato a una profonda crisi**. La musica di Brahms nacque **da una sorta di ripiegamento rispetto agli slanci eroici della prima generazione romantica e di fronte al crollo dei suoi ideali**: un ripiegamento venato di malinconico rimpianto, incline agli atteggiamenti sognanti e riflessivi, all'intimismo elegiaco soffuso di dolce tristezza, ma anche alla severa e tragica meditazione sulla solitudine dell'uomo. Da questa condizione quasi di epigono, peraltro consapevolmente vissuta e accettata, derivarono il **tormentoso senso di autocritica**, che spinse Brahms a rielaborare a lungo diverse opere prima di dar loro veste definitiva, e il carattere riflesso e composito della sua ispirazione, a cui si legava anche lo studio dei classici, teso ad acquisire un'assoluta padronanza della tecnica compositiva.

La ricerca di una solida costruzione formale: argine di fronte a un mondo in crisi

Tormentoso senso di autocritica

## ■ L'uso della forma

La forma sonata  
e lo spirito  
della variazione

In Brahms, ovviamente, i nuovi contenuti espressivi implicarono una nuova interpretazione delle forme classiche. La **forma sonata**, a cui Brahms si attenne quasi sempre nella musica sinfonica e da camera, **subì un sostanziale mutamento** rispetto al modello beethoveniano: l'accento non è più posto sulla dialettica tematica, ma sullo spirito della variazione; i temi sono spesso di carattere affine; sottili nessi interni e il fitto disegno contrappuntistico legano ogni parte del discorso, che fluisce quindi continuo (apparentemente uniforme) e pone in luce ogni sfumatura del materiale tematico, **variandolo costantemente nell'ambito di un ritmo inquieto e flessibile e di un libero e avvincente gioco di armonie e modulazioni**. Per questo procedere discorsivo, dalle tinte smorzate e dai contorni sfumati, caratterizzato dal gusto per un sognante divagare che sempre si rinnova, pur attenendosi a una rigorosa volontà costruttiva, è esatto parlare, come fa Schönberg, di "**prosa musicale**" e riesce particolarmente suggestivo l'accostamento proposto da alcuni critici alla prosa di M. Proust.

Musica come  
"prosa musicale"

## ■ La musica da camera

Un pianismo difficile  
e di impianto  
sinfonico

Le prime composizioni di Brahms furono destinate al pianoforte: le tre *Sonate* op. 1, op. 2, op. 5 (1852-53) rivelarono subito le **grandi ambizioni formali e il carattere sinfonico tipico del suo pianismo**, che presenta una scrittura massiccia e densa ed esige un **arduo, anche se poco appariscente, virtuosismo**, intimamente legato alla complessità stessa del discorso. L'osservazione vale in modo evidente per la parte pianistica del *Concerto n. 2* per pianoforte e orchestra op. 83 (1882), ma si può applicare anche alle *Variazioni su un tema di Händel* op. 24 (1861) e alle *Variazioni su un tema di Paganini* op. 35 (1862-63), che si discostano dalle consuetudini del tempo per il carattere meno brillante e per la maggiore indipendenza dal tema scelto e costituiscono la fase centrale della produzione pianistica di Brahms. L'ultima fase iniziò con i *Klavierstücke* op. 76 (1878) e le due *Rapsodie* op. 79 (1879) e proseguì con i pezzi delle opp. 116, 117, 118 e 119 (1891-93). Le ambizioni formali si erano ormai trasferite in campo sinfonico: questi pezzi sono in genere piuttosto brevi e, nel loro raccolto lirismo, esprimono liberamente momenti fra i più autentici e intimi dell'ispirazione brahmsiana.

Le grandi  
"Variazioni"

Una vena intimistica

**La vena intimistica prevalse anche nella musica da camera, tutta permeata dallo spirito del *Lied***, genere in cui Brahms cadde a volte in un eccesso di facilità.

Brahms sentì necessarie le familiari sonorità del pianoforte nella sua prima musica da camera: lo strumento è infatti presente nel *Trio* op. 8 (1853-54, revisione del 1891), nei due *Quartetti* op. 25 e op. 26 (1861-62), nel *Quintetto* op. 34 (1864), nel *Trio* op. 40 per pianoforte, violino e corno (1865). Prima di arrivare a cimentarsi con la classica formazione del quartetto d'archi, con i due *Quartetti* op. 51 (1873), Brahms passò anche attraverso l'esperienza dei due *Sestetti* op. 18 e op. 36 (1860-1865). Fra i maggiori lavori cameristici, vanno ancora ricordati le due *Sonate per violoncello e pianoforte* op. 38 e op. 99 (1862-65 e 1886), le tre *Sonate per violino e pianoforte* op. 78 (1879), op. 100 (1886) e op. 108 (1886-88), il *Quartetto* op. 60 con pianoforte (1874-75), il *Quartetto* op. 67 per archi (1875), i *Quintetti* op. 88 (1882) e op. 111 (1890) per archi e il ***Quintetto* op. 115 (1891) con clarinetto**, che nel suo pacato tono meditativo racchiude uno dei più alti messaggi dell'ultimo Brahms, non eguagliato dalle pur attraenti *Sonate* op. 120 (1894) per lo stesso strumento.

La musica da camera

Il "Quintetto" op. 115 con clarinetto

Un aspetto minore del gusto di Brahms, che trovò proprio a Vienna l'ambiente congeniale, fu la **propensione per le musiche amabili e leggere, per le canzoni popolari**. A questo gusto si ricollegano i *Valzer* op. 39 (1865), le *Danze ungheresi* (1858-69) per pianoforte a 4 mani e numerosi pezzi per quartetto vocale, fra cui i deliziosi *Liebeslieder* op. 52 (1868-69) e i *Neue Liebeslieder* op. 65 (1874).

Il gusto della musica popolare

## ■ L'opera sinfonica

Significativo del tormentato senso di autocritica a cui si è già accennato fu l'atteggiamento del compositore verso la grande forma sinfonica. Brahms si decise ad affrontarla dopo **dubbi, ripensamenti e numerose esperienze preparatorie**. Nella *Sinfonia n. 1* (1876) il primo tempo è del 1862; un precedente tentativo sinfonico doveva diventare, attraverso varie elaborazioni, il *Concerto n. 1* op. 15 per pianoforte e orchestra, terminato nel 1858. Altre significative esperienze orchestrali erano state la *Serenata* op. 11 (1858) e op. 16 (1859) e le *Variazioni su un tema di Haydn* op. 56 (1873). I contemporanei sottolinearono, nelle sinfonie di Brahms, il legame con la tradizione sinfonica di L. van Beethoven e H. von Bülow giunse a chiamare la *Sinfonia n. 1* "la decima". Ma la forma sonata assume in Brahms, come si è visto, un ben diverso carattere rispetto a quella di Beethoven, in rapporto al nuovo accento espressivo, all'intenso, struggente lirismo; **muta anche il colore orchestrale, caratterizzato da una densa e suggestiva opacità**.

È difficile definire in poche parole la ricchezza del mondo poe-

Le sinfonie	<p>tico di ogni sinfonia, proprio per il carattere composito, ricco di chiaroscuri e sfumature. Si può comunque riscontrare nella <i>Sinfonia n. 2</i> op. 73 (1877) un tono più lirico rispetto agli accenti drammatico-eroici che prevalgono nella <i>Sinfonia n. 1</i> op. 68 e nella <i>Sinfonia n. 3</i> op. 90 (1883). <b>Culmine del sinfonismo brahmsiano è la <i>Sinfonia n. 4</i> op. 98 (1885),</b> in cui esigenze espressive e rigore costruttivo si fondono più compiutamente (si pensi, a proposito del “classicismo” di Brahms, che il quarto tempo è costruito in forma di ciaccona).</p>
I concerti	<p>Altri lavori orchestrali della maturità sono il <i>Concerto per violino e orchestra</i> op. 77 (1878), opera di complesso impianto formale, oscillante fra il tono elegiaco e la perorazione appassionata; il <i>Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra</i> op. 83 (1882), una vera e propria sinfonia con strumento solista concertante; e il <i>Concerto</i> op. 102 per violino, violoncello e orchestra (1887).</p>
Le opere corali	<p><b>Una chiave essenziale per comprendere il mondo poetico di Brahms è fornita dalle maggiori opere corali, dove la scelta stessa dei testi appare estremamente indicativa.</b> La <i>Rapsodia</i> op. 53 per contralto, coro e orchestra (1869) intona alcune strofe del <i>Viaggio invernale sullo Harz</i> di W. Goethe, in cui Brahms si vedeva autobiograficamente rispecchiato. Il <i>Requiem tedesco</i> op. 45 (1857-68) si basa su testi biblici tradotti in tedesco e liberamente rimaneggiati e, tenendosi lontano da ogni carattere liturgico o confessionale, si pone come laica meditazione sulla sorte dell'uomo, analogamente al <i>Canto del destino</i> op. 54 (1868-71), su testo di F. Hölderlin.</p>
Il “Requiem tedesco”	<p>A questi lavori si ricollegano idealmente i <i>Quattro canti seri</i> op. 121 (1896), per voce grave e pianoforte, anch'essi su testi biblici di un metafisico scetticismo, in cui si rivela senza equivoci la radice amara e severa del pensiero brahmsiano.</p>

## Hector Berlioz

A contatto con la vita musicale di Parigi, dove si era stabilito nel 1821 per studiare medicina, **Hector Berlioz** (La Côte-Saint-André, Isère 1803 - Parigi 1869) decise, sebbene osteggiato dalla famiglia, di dedicarsi alla musica, di cui prima si era occupato da autodidatta. Divenne allievo di J.-F. Lesueur e nel 1826 si iscrisse al conservatorio, dove studiò con A. Reicha. Nel 1830 riuscì a vincere, dopo cinque tentativi, il Prix de Rome; nello stesso anno aveva compiuto e fatto eseguire la *Sinfonia fantastica*, primo esempio di musica esplicitamente legata a un programma (dal quale, tuttavia, era stata condizionata solo in parte). Sposatosi con l'attrice irlandese Harriet Smithson, ebbe un matrimonio infelice, a cui si ag-



giunsero subito preoccupazioni finanziarie: Berlioz viveva esercitando la critica musicale su diversi giornali ed era costretto a contrarre debiti enormi per far eseguire a proprie spese le sue musiche. Alla fine del 1838, la generosa elargizione di 20 000 franchi da parte di N. Paganini, che lo aveva ascoltato dirigere la *Sinfonia fantastica* e *Aroldo in Italia*, lo liberò dalle preoccupazioni economiche più pressanti. A partire dal 1842 compì diverse tournées in Russia, a Londra e soprattutto in Germania, dove lo sosteneva l'amico F. Liszt. Nel 1854, alla morte della Smithson, sposò Maria Recio, una modesta cantante già da vari anni sua compagna. Nel 1856 iniziò la composizione dei *Troiani*, nel 1861 quella di *Béatrice et Bénédict*; negli ultimi anni compì nuove tournées in Austria, Germania e Russia.

La generosità  
di Paganini

### ■ La personalità

La figura di Berlioz ha sollevato valutazioni contraddittorie, ma senza dubbio rappresenta quanto di più autorevole e convincente abbia prodotto il romanticismo musicale francese. **Fra i suoi limiti** sono stati indicati **un'invenzione melodica non sempre spontaneamente ricca e felice e singoli cadute**, nell'arco di una composizione, **nel banale o nell'impacciato**, quasi zone di vuoto. **Si è, viceversa, visto in lui il padre dell'orchestrazione moderna**, senza il quale gli sviluppi della strumentazione tardo ottocentesca non sarebbero concepibili: **l'uso di registri nuovi per il suo tempo** (come il sapiente sfruttamento dei registri estremi degli strumenti) o **l'impiego di strumenti rari** (il corno inglese, il clarinetto piccolo) non sono che alcuni aspetti della sua esperienza di strumentatore, che confluì anche nel fondamentale *Grande trattato di strumentazione e orchestrazione moderne*, pubblicato nel 1844.

Il padre  
dell'orchestrazione  
moderna

Il costante riferimento a un programma o a un testo letterario non fa che rendere più evidente **come Berlioz condivida con l'età romantica la contraddizione fra grandiosità del gesto sonoro e aspirazione a piegare la musica al canto interiore**. In questa luce si spiega quanto rimane di irrisolto nell'opera di Berlioz, si avvertono le folgoranti anticipazioni di esperienze musicali del XX secolo e si comprende come non si possa parlare di evoluzione stilistica. Oltre alle opere già citate, ricordiamo la sinfonia drammatica *Roméo et Juliette* (1839); la *Grande messa dei morti* (1837); la *Grande sinfonia funebre e trionfale* (1840); il *Te Deum* (1849); la trilogia sacra *L'infanzia di Cristo* (1850-54), che rivela un singolare arcaismo estetizzante; la *Dannazione di Faust* (1846); le liriche, fra cui in particolare le deliziose *Notti d'estate* su testi di

Il riferimento  
a programmi  
e a testi letterari

Anticipazioni  
e ripiegamenti:  
un percorso irrisolto

T. Gautier (1840-41); *I troiani* (1856-58), una colossale *tragédie-lyrique* divisa in due parti (*La presa di Troia*, 3 atti; *I troiani a Cartagine*, prologo e 5 atti).

## César Franck

**César-Auguste Franck** nacque a Liegi, in Belgio, nel 1822 e venne poi naturalizzato francese. Studiò al conservatorio di Liegi e in seguito, fino al 1842, in quello di Parigi. Dopo essersi dedicato in gioventù all'attività di concertista di pianoforte, soprattutto per assecondare il desiderio del padre, **si volse ben presto alla composizione e all'esecuzione organistica**: fu organista nelle chiese di Notre-Dame de Lorette (1848-53), di Saint-Jean-Saint-François (1851-58) e infine, dal 1859 alla morte, in quella di Sainte-Clotilde, dove inaugurò il grande strumento costruito da A. Cavaillé-Coll, esempio tipico, e da lui prediletto, di organo romantico. Contemporaneamente, tenendosi appartato dai clamori e dalle polemiche della vita musicale parigina, **andò lentamente elaborando un proprio ideale compositivo, destinato a fornire le prove più convincenti nell'ambito della musica strumentale e dell'oratorio**, mentre valore affatto contingente ebbe la sua produzione teatrale.

Largamente influenzato da R. Wagner e da F. Listz nel campo del poema sinfonico (*Rédemption*, 1874; *Les Éolides*, 1875-76; *Le chasseur maudit*, 1882; *Psyché*, 1888), Franck si mantenne fedele, come J. Brahms, **alle forme cameristiche e sinfoniche classiche, i cui principi costruttivi egli sviluppò mediante l'adozione del procedimento ciclico**. Gli esempi più noti di questa tecnica, consistente nell'utilizzazione di un unico tema convenientemente sviluppato e variato, in forme a più movimenti, sono la sua unica *Sinfonia* (in re minore, 1886-88) e la celebre *Sonata per violino e pianoforte* (in la maggiore, 1886).

Particolare interesse rivestono nell'ambito della sua produzione strumentale le *Variazioni sinfoniche* per pianoforte e orchestra (1885), il *Quintetto* per pianoforte e archi (1879) e il *Quartetto* per archi (1889). Larga notorietà hanno due pagine pianistiche della maturità, il *Preludio corale e fuga* (1884) e il *Preludio aria e finale* (1887), nonché alcuni **brani organistici nei quali meglio si realizzò l'equilibrio, altrove precario, tra una sensibilità formale di forte impronta classica e accademica e l'istintivo e spesso enfatico abbandono romantico**: *Grande pièce symphonique*, op. 17 (1862), *Trois pièces pour grand orgue* (1878) e soprattutto *Trois chorales* (1890).

Nella tradizione organistica dell'area francese

Un ideale compositivo personale

L'adozione del procedimento ciclico

La "Sonata" per violino e pianoforte

Brani organistici

**Pagine di grande bellezza**, in un contesto tuttavia farraginoso e ingenuo, **possiede l'oratorio** in 8 parti e un prologo *Les béatitudes* (1869-79), che sembra emblematicamente riassumere insieme i pregi e i limiti culturali dell'esperienza artistica di Franck, la cui importanza nella tradizione francese del tardo Ottocento e del primo Novecento fu, non a caso, assai più sensibile sulla scuola organistica (L. Vierne e C. Tournemire) che non sulla concreta prassi compositiva (V. D'Indy e G. Ropartz). Franck si applicò anche al teatro (da citare *Hulda*, 1882-85, rappresentata postuma nel 1894), ma con scarsi esiti. Morì a Parigi nel 1890.

## Camille Saint-Saëns

Fanciullo prodigio, **Camille Saint-Saëns** (Parigi 1835 - Algeri 1921) studiò al conservatorio di Parigi con J.F.F. Halévy. Nel 1852 si affermò come compositore vincendo, con *Ode à la Sainte*, il premio della Société Sainte-Cécile. Già noto come pianista, organista e didatta (ebbe G. Fauré e A.-C.-P. Messager tra gli allievi), allargò la sua fama compiendo fortunate tournées in molti paesi e ottenendo la stima di musicisti illustri, fra cui A. Rubinstein, R. Wagner e F. Liszt, dal quale fu profondamente influenzato. Nel 1871 fondò con R. Bussine la Société Nationale de Musique per la diffusione della musica francese contemporanea. **Polemico e radicato nella tradizione**, difese Wagner, Liszt, H. Berlioz e C. Franck, osteggiando invece P. Dukas e C. Debussy.

**La sua produzione, sensibile al richiamo tedesco, rivela tuttavia frequenti abbandoni all'effetto e a certo clima salottiero** (come nei pezzi per pianoforte solo). Compose diversi lavori teatrali, fra cui l'opera *Sansone e Dalila* (1877), **considerata il suo capolavoro**, *Henry VIII* (1883) e *Déjanire* (1911); compose inoltre musiche di scena, 4 oratori, pezzi vocali-strumentali sacri e profani, poemi sinfonici, tra cui *Le rouet d'Omphale* (1871), *Phaéton* (1873) e *Danse macabre* (1874), 3 sinfonie e altri numerosi brani per orchestra, 5 concerti per pianoforte, 3 per violino e 2 per violoncello. È autore anche di molta musica da camera, tra cui *Il carnevale degli animali* (1886), noto soprattutto per le molte coreografie ispirate al *Cigno*, più di un centinaio di liriche per voce e pianoforte, pagine per pianoforte, organo e cori.

Virtuosismo  
e attitudini salottiere

"Sansone e Dalila"

## Bedřich Smetana

**Il boemo Bedřich Smetana** (Litomyšl 1824 - Praga 1884) studiò al conservatorio di Praga con J. Proksch, che gli procurò

incarichi didattici a corte. Nel 1848 partecipò alla “rivoluzione di giugno” e fondò una scuola di musica sovvenzionata anche da F. Liszt. Trasferitosi in Svezia (1856), diresse la Società Filarmonica di Göteborg e compì fortunate tournée in Europa. Nel 1861 rientrò definitivamente a Praga e in un clima politico più disteso istituì la famosa società filarmonica Hlallol, svolse attività di critico musicale e diresse l'orchestra del nuovo Teatro Nazionale (1866-74), dove furono rappresentate le sue opere teatrali, fra cui *I brandeburghesi in Boemia* (1866), *La sposa venduta* (1866), che è il suo capolavoro, *Dalibor* (1868), *Libussa* (1872), *Le due vedove* (1874), *Il bacio* (1876), *Il segreto* (1878), *Il muro del diavolo* (1882); l'incompiuta *Viola* fu rappresentata postuma nel 1924.

“La sposa venduta”

Costretto a dimettersi e a rinunciare a ogni attività pratica (1874) per una grave forma di sordità, Smetana si dedicò interamente alla composizione fino a quando non fu colpito dalla malattia mentale che lo condusse alla morte. Sono degli ultimi e travagliati anni il notissimo **ciclo sinfonico *La mia patria*** (1874-79), composto di 6 poemi, fra cui *La Moldava* e *Dai prati e dai boschi di Boemia*, la polka *La contadinella* (1879) e *Il carnevale di Praga* (1883); il vibrante primo quartetto per archi *Dalla mia vita* (1876-79) e il secondo quartetto (1882); i due noti pezzi per violino e pianoforte intitolati *Dal mio paese* (1878); i *Lieder* per voce e pianoforte del ciclo *Canti della sera* (1879).

Il ciclo sinfonico  
“La mia patria”

Considerato il più grande musicista boemo, Smetana pose le basi di un **linguaggio musicale nazionale** che, pur nel riferimento a moduli formali di H. Berlioz e di Liszt, **seppe valorizzare il patrimonio etnico locale e conquistare alla Boemia un ruolo di primo piano nella musica europea fra Ottocento e Novecento.**

La valorizzazione  
del patrimonio  
etnico boemo

## Antonín Dvořák

Di umili origini, il **ceco Antonín Dvořák** (Nelahozeves, Králupy 1841 - Praga 1904) fu avviato alla musica dal padre, ma poté compiere studi regolari solo a partire dal 1857, grazie all'aiuto finanziario di uno zio. Dopo essersi guadagnato da vivere suonando la viola in orchestre e, più tardi, nell'orchestra del teatro nazionale ceco diretta da B. Smetana, nel 1874, per intervento di E. Hanslick e J. Brahms, colpiti dal suo grande talento, Dvořák ottenne una borsa di studio dal governo austriaco. Contemporaneamente, le sue composizioni si vennero liberando dagli influssi wagneriani, mentre, accanto all'amore per i classici, il musicista sviluppò un'a-

zione di recupero del folclore slavo. La copiosa produzione di Dvořák ottenne in Europa un crescente successo, fino al trionfo conseguito nel 1884 in Inghilterra, quando andò a dirigerli il suo *Stabat Mater*. Da allora, i viaggi si fecero sempre più frequenti. **Considerato uno dei massimi compositori del suo tempo**, Dvořák ebbe un gran numero di riconoscimenti e, dal 1892 al 1895, l'incarico di dirigere il conservatorio di New York. Nelle opere scritte durante il soggiorno americano (principalmente la **sinfonia *Dal nuovo mondo*** op. 95, il quartetto op. 96 e il quintetto op. 97), si avverte la **curiosità nei confronti del folclore locale, sia indiano, sia negro**. Il ritorno in patria (1895) segnò l'inizio dell'ultima fase della sua produzione, caratterizzata da un preminente interesse per il teatro musicale e il poema sinfonico. Insignito della laurea *honoris causa* dalle università di Praga e Cambridge, fu membro della London Philharmonic Society e, dal 1901, direttore del conservatorio di Praga.

Il folclore slavo

La sinfonia  
"Dal nuovo mondo"

### ■ Le opere vocali

Nelle **11 opere teatrali** (fra cui *Dimitri*, *Il diavolo* e *Caterina* e soprattutto *Rusalka*) egli seguì il solco tracciato da Smetana, **riesumando temi patriottici e melodie contadine, non senza aderire, tuttavia, alle novità proposte dal grand-opéra francese**. Assai apprezzate dai contemporanei furono le sue opere religiose: oltre al citato *Stabat Mater* op. 58, l'oratorio *Santa Ludmilla* op. 71, la *Messa* in re maggiore op. 86, il *Requiem* op. 89, il *Te Deum* op. 103 e il *Salmo 149* per coro e orchestra; la produzione vocale annovera, inoltre, composizioni profane per coro a cappella, ovvero con accompagnamento orchestrale o pianistico, e una nutrita serie di *Lieder* e duetti, spesso su poesie ceche, slovacche, serbe, lituane e morave.

Nel solco  
di Smetana

### ■ La produzione strumentale

Le 9 sinfonie occupano a giusto titolo il primo posto nell'abbondante panorama orchestrale di Dvořák: soltanto le ultime 5 (opp. 60, 70, 76, 88 e 95) vennero numerate, mentre le prime 4 furono pubblicate postume (ne consegue che la popolarissima n. 9, nota come *Dal nuovo mondo*, è tutt'oggi conosciuta anche come *Quinta*). Completano il filone sinfonico le 2 *Serenate* op. 22 e 44, la *Suite ceca* op. 39, le due serie di *Danze slave* op. 46 e 72 (originariamente per pianoforte a 4 mani), 5 ouvertures (fra cui *Husitská* op. 67 e *Carnevale* op. 92), 5 poemi sinfonici e alcuni lavori per strumenti solisti e orchestra, fra cui emergono il *Concerto per pianoforte* op. 33, quello per violino op. 53 e il celeberrimo

Le nove sinfonie

I concerti

**Concerto per violoncello op. 104.** Quanto alla produzione cameristica, essa comprende trii con pianoforte (celebre l'op. 90 *Dumky*), quartetti con pianoforte o per soli archi, quintetti con o senza pianoforte e un sestetto per archi. Sono da ricordare, infine, le composizioni per violino o violoncello e pianoforte e quelle per pianoforte solo, per lo più in forma di danza o di pezzo caratteristico, come i *Furianty* op. 42, i *Valzer* op. 54, le *Umoresche* op. 101 e le *Leggende* a 4 mani, poi trascritte per orchestra.

## Leoš Janáček

Il ceco **Leoš Janáček** (Hukvaldy, Moravia 1854 - Ostrava 1928) compì gli studi musicali a Brno, proseguendoli in varie riprese a Praga, Lipsia e Vienna; nel 1881 fondò a Brno una scuola di organo e composizione, che diresse fino al 1919, quando fu nominato professore al conservatorio di Praga, dove rimase fino al 1925.

**Janáček cercò nel canto popolare del proprio paese** – studiato soprattutto fino al 1906, anno in cui pubblicò un ampio saggio riassuntivo delle proprie esperienze in questo ambito – **una fonte per rinnovare il linguaggio tardoromantico** a cui era rimasto legato nei primi lavori. **Del canto popolare** Janáček non citò in modo esornativo le melodie, ma **assimilò quanto era in esse estraneo alle convenzioni melodiche e armoniche del linguaggio colto europeo**, con un procedimento per certi aspetti simile a quello di M. Musorgskij o di B. Bartók. Come Musorgskij, Janáček volle inoltre **modellare il proprio stile vocale sulle inflessioni del linguaggio parlato**. Si aggiungano una vigile attenzione alle contemporanee avanguardie europee e una **concezione dell'armonia assai libera** e si avranno gli elementi fondamentali del linguaggio maturo di Janáček. A tale maturità il compositore pervenne assai tardi, con pagine corali come *Amarus* (1897), *Padre nostro* (1901) e soprattutto con l'opera *Jenufa* (1896-1903), che inaugurò la serie dei capolavori teatrali. Seguirono le due parti dei *Viaggi del signor Broucek* (1908-17), *Kata Kabanová* (1919-21), *La piccola volpe astuta* (1921-23), *L'affare Makropulos* (1923-25) e *Da una casa di morti* (1927-28). Soprattutto i lavori dell'ultimo decennio segnarono la conquista di un **linguaggio sempre più moderno, accostabile per qualche aspetto all'espressionismo**; vi si chiarirono, altresì, i contenuti essenziali della poetica di Janáček, il suo pessimismo nei confronti della società e il suo anelito a una liberazione in senso panico della natura. Tale tematica è evidente an-

Il canto popolare  
come elemento  
di rinnovamento  
della musica colta

I capolavori teatrali

che nello straordinario ciclo di *Lieder* intitolato *Diario di uno scomparso* (1917-19). Altre opere fondamentali sono i 2 quartetti (1923, 1928), la rapsodia per orchestra *Taras Bulba* (1918), la *Sinfonietta* (1926), la *Messa glagolitica* (1926), il sestetto per fiati *Gioventù* (1924), alcune pagine corali e pianistiche (la sonata *Nella strada*, 1°-X 1905; *Sul sentiero di rovi*, 15 pezzi, 1908), il *Concertino* (1925) per pianoforte e strumenti.

Il "Diario di uno scomparso"

La "Messa glagolitica"

## Pëtr Il'ič Čajkovskij

**Pëtr Il'ič Čajkovskij** (Kamsko-Votkinsk, Vjatka 1840 - San Pietroburgo 1893) iniziò presto gli studi musicali sotto la guida della madre, buona pianista dilettante, ma fu avviato dal padre agli studi di diritto. Abbandonato l'impiego presso il ministero della giustizia, nel 1861 si iscrisse ai corsi della Società Musicale Russa, divenendo allievo di A.G. Rubinstein, e si mantenne dando lezioni private fino al 1866, quando, diplomatosi, ebbe la cattedra di armonia presso il conservatorio di Mosca, appena fondato. Lasciò l'insegnamento nel 1877, quando una sua fervente ammiratrice, con cui ebbe un intenso carteggio, gli offrì un assegno annuo che gli permise di dedicarsi liberamente alla composizione. Nello stesso periodo tentò il matrimonio con una giovane alunna del conservatorio, ma l'unione fallì entro breve tempo per le invincibili tendenze omosessuali di Čajkovskij che, disperato, tentò il suicidio e si riprese con grande fatica da uno stato di profonda prostrazione. Negli anni successivi visse spesso all'estero, fra l'altro anche in Italia. Dedicatosi, inoltre, alla direzione d'orchestra, svolse fortunate tournée in Europa e, nel 1891, compì un viaggio negli Stati Uniti. Morì nel 1893, durante un'epidemia di colera, ma la sua fine fu molto probabilmente dovuta a suicidio.

La vita

### ■ Le composizioni giovanili

Formatosi in un clima musicale dominato da M.I. Glinka e A.S. Dargomižskij, fu inizialmente influenzato soprattutto da quest'ultimo. **Fino al 1874 Čajkovskij utilizzò abbondantemente melodie popolari russe e ucraine e temi della storia e della letteratura russa.** Questo periodo di impegno nello stile nazionale culminò nell'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta* (1869-70), in cui il soggetto shakespeariano, suggerito a Čajkovskij da M.A. Balakirev, è sintetizzato musicalmente con incisività e forte passionalità, ma senza eccessi, con una maestria armonica e di strumentazione che rivelano il grande compositore.

"Romeo e Giulietta"

### ■ La polemica con i compositori nazionali

I rapporti fra Čajkovskij e i compositori nazionalisti del Gruppo dei Cinque furono spesso tesi, malgrado alcune dimostrazioni di stima reciproca, e giunsero all'aperta polemica soprattutto con M.P. Musorgskij, che vedeva in Čajkovskij il tipico esponente del cosmopolitismo musicale moscovita, aristocratico e salottiero. In effetti, **Čajkovskij tentò una mediazione fra il gusto occidentale e l'ispirazione popolare russa, ma si mantenne sempre fedele a un concetto di bellezza musicale universale**, poggiata su canoni oggettivizzati dalla tradizione, e le potenzialità di innovazione linguistica insite nell'idioma popolare gli rimasero sostanzialmente estranee.

### ■ Gli anni di transizione

Gli anni 1874-76 videro il progressivo allontanarsi di Čajkovskij dall'utilizzazione dei temi popolari e la nascita di alcuni dei suoi lavori più noti e riusciti. Del 1874-75 è il **Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra op. 23**, il migliore dei 3 scritti da Čajkovskij per il continuo confronto fra solista e orchestra e per l'instabilità tonale che caratterizza il primo movimento; vi vengono ancora utilizzate due melodie ucraine. Dell'anno successivo è il **balletto *Il lago dei cigni***, rappresentato a Mosca nel 1877 con esiti negativi: la potenza drammatica della musica di Čajkovskij non fu, infatti, capita dal pubblico e solo con la riedizione postuma, nel 1895, per opera del coreografo M. Petipa, ottenne il meritato successo. In quegli anni nacquerò ancora la *Sinfonia n. 3* op. 29 (1875), la fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* (da Dante, 1876), il *Secondo* e il *Terzo quartetto* per archi (op. 22, 1874; op. 30, 1876).

### ■ Le opere della maturità

La crisi esistenziale del 1877-78 si accompagnò alla composizione della *Sinfonia n. 4* op. 36, dominata da un cupo pessimismo, del *Concerto per violino e orchestra* op. 35 e dell'opera teatrale *Eugenio Onegin*, su libretto tratto da A.S. Puškin, rappresentata a Mosca nel 1879, che presenta composite influenze russe, italiane e francesi, in cui si innesta un'abile e convincente caratterizzazione psicologica dei personaggi.

Seguì un periodo di stasi creativa, in cui l'**aspirazione a una perfezione formale aulica prese spesso il sopravvento sull'invenzione**, che resta rimarchevole laddove l'espressione assume toni elegiaci. Sono di questo periodo la *Grande sonata per pianoforte* op. 37, il *Concerto n. 2* per pianoforte e orchestra op. 44, il *Trio* con pianoforte op. 50 (1882) e le

Mediazione  
fra gusto occidentale  
e tradizione  
popolare russa

Il famosissimo  
"Concerto n. 1"  
per pianoforte  
e orchestra



opere *La pulzella d'Orléans*, da F. Schiller (1881), e *Ma-zep-pa*, da Puškin (1885), oltre ad altre composizioni per orchestra e per pianoforte.

La composizione che segnò il pieno recupero da parte di Čajkovskij della propria personalità artistica e della sua forza espressiva può essere considerata *Manfred*, sinfonia in 4 quadri da G. Byron (1885). Seguirono la *Sinfonia n. 5* op. 64 (1888) e la *Sinfonia n. 6* op. 74 "Patetica" (1893) che, insieme alla *n. 4*, rappresentano i vertici dell'espressione sinfonica di Čajkovskij; la loro struttura melodica è continuamente attraversata da violenti contrasti: la musica è a volte violenta, a volte lamentosa.

Le ultime grandi sinfonie: la "Patetica"

Il ritorno all'opera produsse *La dama di picche*, ancora da Puškin (1892), di livello pari all'*Onegin*; nel campo del balletto nacquero *La bella addormentata nel bosco* (1888-89) e *Lo schiaccianoci* (1892), non dissimili per stile e struttura dal giovanile *Lago dei cigni*. Fra le ultime composizioni sono ancora da annoverare l'opera in 1 atto *Jolanta* (1892), il *Concerto n. 3* per pianoforte e orchestra op. 75 (1893), le musiche di scena per *Amleto* di W. Shakespeare (1891), la ballata sinfonica *Il voivoda* da A. Mickiewicz (1891) e il sestetto per archi *Souvenir de Florence* op. 70 (1890).

I grandi balletti

## Aleksandr Skrjabin

Aleksandr Nikolaevič Skrjabin (Mosca 1872-1915) studiò con A.S. Taneev e A.S. Arenskij al conservatorio di Mosca, dove insegnò dal 1898 al 1903, e svolse con successo attività di concertista, ma si dedicò prevalentemente alla composizione. **Sensibilissimo alle tematiche mistico-esoterico-teosofiche** di certi aspetti del decadentismo russo, **legò alcune proprie composizioni a progetti sinestetici che avrebbero dovuto comportare un coinvolgimento e rinnovamento mistico-morale** (l'associazione musica-colori-luce del *Prometeo* interessò gli espressionisti del *Cavaliere Azzurro*). Assai meno caduchi si rivelano gli esiti strettamente musicali della sua **febbre inquietudine**, le **tensioni allucinate** che determinano nelle composizioni della maturità un superamento e una disgregazione del linguaggio di F. Chopin, R. Wagner e F. Liszt, dai quali erano stati prevalentemente influenzati i suoi esordi. **Skrjabin giunge alla rottura delle gerarchie tonali mediante un'organizzazione del proprio linguaggio armonico-melodico sulla base di sovrapposizioni di quarte (che formavano l'"accordo mistico")**; ma anche per altri aspetti le sue ultime opere parteciparono del clima espressionista.

Tematiche mistico-esoterico-teosofiche

Una musica di tensioni allucinate

La rottura delle gerarchie tonali

Il "Poema dell'estasi"

Vanno ricordate di Skrjabin soprattutto le 10 *Sonate* (e numerose altre composizioni) per pianoforte; il *Poema dell'estasi* (1905-07) e *Prometeo, o Il poema del fuoco* (1909-10) per orchestra, più significativi delle precedenti 3 sinfonie (tra cui il *Poema divino*, 1905).

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- R. Schumann, *La musica romantica*, Einaudi, Torino 1970.
- C. Rosen, *La generazione romantica*, Adelphi, Milano 1997.
- A. Poggi, E. Vallora, *Brahms. Signori, il catalogo è questo!*, Einaudi, Torino 1997.

##### Discografia

- Mendelssohn, *Symphony n. 4 "Italiana"* (+ Schubert, *Symphonie n. 8 "Incompiuta"*), Sinopoli, DG 445 514-2.
- Mendelssohn, *Ein Sommernachtstraum* (*Sogno di una notte di mezza estate*), Neville Marriner, Philips 411106-2 (2 CD)
- Bruckner, *Symphonie n. 8*, Giulini, DG 415 124-2 (2 CD).
- Bruckner, *Sinfonia n. 7*, Giulini, Deutsche Grammophon 445553.
- Brahms, *Symphonie n. 2; Alt-Rhapsodie*, Abbado, DG 427 643-2.
- Brahms, *Symphonie n. 4*, Kleiber, DG 457 706-2.
- Brahms, *Ein Deutsches Requiem*, Karajan, EMI 761010 2.
- Brahms, *Alt-Rhapsodie op. 53*, Blomstedt, Decca 430281.
- Berlioz, *Symphonie fantastique*, DG 447 406-2.
- Saint-Saëns, *Il carnevale degli animali*, Argeyich/Kremer..., Philips 416 841-2.
- Dvořák, *Stabat Mater*, Sawallisch, Supraphon 10 3561-2 (2 CD).
- Dvořák, *Sinfonia n. 9, "Dal nuovo mondo"*, Ancel, Supraphon C37-1.
- Dvořák, *Trio Dumky*, Trio Borodin, Chandos Chan 8445.
- Janáček, *Glagolitic mass*, Ancel, Fidelio 1855.
- Čajkovskij, *Concerto per piano e orchestra n. 1*, Pletnjow, Virgin 261266-231.
- Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, Levine, Deutsche Grammophon 423959.
- Čajkovskij, *Suites dai balletti*, Bonyng, Decca 467403.

#### SCHEMA RIASSUNTIVO

##### MENDELSSOHN

Eclettico e straordinariamente duttile nell'assimilazione di stili disparati, Mendelssohn fu sempre attento all'eleganza formale, incline a un'ispirazione di aerea levità, come emerge nelle musiche di scena per il *Sogno di una notte di mezza estate* (1842) da W. Shakespeare, o nelle evocazioni paesistiche della *Terza sinfonia "Scozzese"* (1842). Assai celebre in campo sinfonico è inoltre la *Quarta sinfonia "Italiana"* (1830-33). Nel campo della musica corale Mendelssohn ha lasciato prove significative con la cantata profana *La prima notte di Valpurga* (1841; dal *Faust* di Goethe) e, soprattutto, con i due oratori *Paulus* (1832-36) ed *Elijah* (1837-46). Nella produzione pianistica sono particolarmente noti i *Lieder ohne Worte* (1829-45) e le *Variations sérieuses* (1841). Da ricordare, inoltre, i 2 concerti per pianoforte e orchestra e soprattutto il celebre *Concerto in mi minore per violino* (1844).

## segue

BRUCKNER	Lo spirito pienamente romantico di Bruckner si manifestò compiutamente nel sinfonismo, nel quale diede espressione a slanci eroici e patetici abbandoni lirici, al suo sempre presente misticismo cattolico. Bruckner scrisse in tutto 11 sinfonie, di cui soprattutto le ultime si segnalano per il cromatismo delle soluzioni armoniche e le dilatatissime dimensioni temporali. Fra le composizioni sacre, particolare rilievo assumono le 7 messe (ma importanti sono le ultime 3, le uniche numerate), il <i>Te Deum</i> (1883; 2ª versione 1884), il <i>Salmo CL</i> per soprano, coro e orchestra (1892).
BRAHMS	La musica di Brahms ha come nucleo la forma sonata. Però, l'accento è posto sullo spirito della variazione: il discorso fluisce continuo, apparentemente uniforme, e pone in luce ogni sfumatura del materiale tematico, variandolo costantemente. A proposito delle sinfonie, vanno osservati il colore orchestrale, caratterizzato da una densa e suggestiva opacità, e il carattere composito di ciascuna, ricco di chiaroscuri e sfumature. Culmine del sinfonismo brahmsiano è la <i>Sinfonia n. 4</i> op. 98 (1885). Altri lavori orchestrali della maturità sono il <i>Concerto per violino e orchestra</i> op. 77 (1878), il <i>Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra</i> op. 83 (1882), il <i>Concerto</i> op. 102 per violino, violoncello e orchestra (1887) e il <i>Quintetto con clarinetto</i> op. 115. Una chiave essenziale per comprendere il mondo poetico di Brahms è fornita dalle maggiori opere corali: la <i>Rapsodia</i> op. 53 per contralto, coro e orchestra (1869) e il <i>Requiem tedesco</i> op. 45 (1857-68), laica meditazione sulla sorte dell'uomo, analogamente al <i>Canto del destino</i> op. 54 (1868-71).
BERLIOZ	La ricerca di nuove sonorità è alla base delle composizioni di Berlioz, nelle quali la straordinaria invenzione timbrica si impone come gesto di straordinaria eloquenza: ciò è evidentissimo, per esempio, nella celeberrima <i>Sinfonia fantastica</i> (1830). Sono da ricordare inoltre: la "sinfonia in 4 parti" <i>Aroldo in Italia</i> (1834), la sinfonia drammatica <i>Roméo et Juliette</i> (1839), la <i>Grande messa dei morti</i> (1837), la <i>Grande sinfonia funebre e trionfale</i> (1840), il <i>Te Deum</i> (1849), la <i>Dannazione di Faust</i> (1846), le liriche, fra cui in particolare le deliziose <i>Notti d'estate</i> su testi di T. Gautier (1840-41). Di grande influenza sul pensiero musicale ottocentesco fu, inoltre, il fondamentale <i>Grande trattato di strumentazione e orchestrazione moderne</i> , pubblicato da Berlioz nel 1844.
FRANCK	Adottò la tecnica del procedimento ciclico, consistente nell'utilizzazione di un unico tema convenientemente sviluppato e variato, in forme a più movimenti. Nell'ambito della sua produzione strumentale si ricordano le <i>Variazioni sinfoniche</i> per pianoforte e orchestra (1885), le due pagine pianistiche della maturità, il <i>Preludio corale e fuga</i> (1884) e il <i>Preludio aria e finale</i> (1887), nonché alcuni brani organistici nei quali meglio si realizzò l'equilibrio fra una sensibilità formale di forte impronta classica e accademica e l'istintivo e spesso enfatico abbandono romantico: <i>Grande pièce symphonique</i> , op. 17 (1862), <i>Trois pièces pour grand orgue</i> (1878) e soprattutto <i>Trois choraes</i> (1890).
SAINT-SAËNS	Fra i suoi lavori teatrali: <i>Sansone e Dalila</i> (1877), considerato il suo capolavoro, <i>Henry VIII</i> (1883) e <i>Déjanire</i> (1911). Compose inoltre musiche di scena, 4 oratori, pezzi vocali-strumentali sacri e profani, poemi sinfonici, tra cui <i>Le rouet d'Omphale</i> (1871), <i>Phaéton</i> (1873) e <i>Danse macabre</i> (1874), 3 sinfonie, 5 concerti per pianoforte, 3 per violino e 2 per violoncello, oltre a molta musica da camera, tra cui il <i>carnevale degli animali</i> (1886).
SMETANA	Considerato il più grande musicista boemo, pose le basi di un linguaggio musicale nazionale che, pur nel riferimento a moduli formali di H. Berlioz e di Liszt, seppe va-

## segue

lorizzare il patrimonio etnico locale. Famoso per il notissimo ciclo sinfonico *La mia patria* (1874-79), Smetana va ricordato altresì per le opere teatrali *I brandeburghesi in Boemia* (1866) e *La sposa venduta* (1866), il primo quartetto d'archi *Dalla mia vita* (1876-79), i pezzi per violino e pianoforte intitolati *Dal mio paese* (1878), i *Lieder* del ciclo *Canti della sera* (1879).

## DVOŘÁK

La musica di Dvořák si ispirò a diverse componenti: nelle opere migliori, l'equilibrio che si instaurò fra i vari influssi determinò un linguaggio immediato ed espansivo, ma sorretto da un sicuro senso formale. La copiosa produzione di Dvořák ottenne in Europa un crescente successo. Dal 1892 al 1895 diresse il conservatorio di New York: nelle opere scritte durante il soggiorno americano (principalmente la sinfonia *Dal nuovo mondo*), si avverte la curiosità nei confronti del folclore locale, sia indiano, sia negro. Sono da ricordare inoltre: le 9 sinfonie, le 2 *Serenate*, la *Suite ceca*, le due serie di *Danze slave*, il *Concerto per pianoforte* op. 33, quello per violino op. 53 e quello per violoncello op. 104.

## JANÁČEK

Cercò nel canto popolare del proprio paese una fonte per rinnovare il linguaggio tardoromantico, assimilando quanto nelle melodie popolari era estraneo alle convenzioni melodiche e armoniche del linguaggio colto europeo. Janáček pervenne alla maturità soprattutto con l'opera *Jenufa* (1896-1903), che inaugurò la serie dei capolavori teatrali. Soprattutto i lavori dell'ultimo decennio segnarono la conquista di un linguaggio sempre più vicino all'espressionismo, e chiarirono i contenuti essenziali della poetica di Janáček: il suo pessimismo nei confronti della società e il suo anelito a una liberazione in senso panico della natura. Tale tematica è evidente anche nel ciclo di *Lieder* intitolato *Diario di uno scomparso* (1917-19). Altre opere fondamentali sono i 2 quartetti (1923, 1928), la rapsodia per orchestra *Taras Bulba* (1918), la *Sinfonietta* (1926), la *Messa glagolitica* (1926).

## ČAJKOVSKIJ

Tentò una mediazione fra il gusto occidentale e l'ispirazione popolare russa, ma si mantenne sempre fedele a un concetto di bellezza musicale universale. Fra le composizioni degli anni giovanili, quelle più vicine ai temi popolari, svelta l'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta* (1869-70). Successivamente nacquero il notissimo *Concerto n. 1* per pianoforte e orchestra (1874-75), il balletto *Il lago dei cigni* (1877), la *Sinfonia n. 3* op. 29 (1875) e altri lavori. La crisi esistenziale del 1877-78 si accompagnò alla composizione della *Sinfonia n. 4* op. 36, dominata da un cupo pessimismo, del *Concerto* per violino e orchestra op. 35 e dell'opera teatrale *Eugenio Onegin* (1879). *Manfred*, sinfonia in 4 quadri da G. Byron (1885), fu la composizione che segnò il pieno recupero da parte di Čajkovskij della propria personalità artistica e della forza espressiva; seguirono le *Sinfonie n. 5* e *n. 6* (op. 64, 1888; op. 74, 1893) che, insieme alla *n. 4*, rappresentano i vertici dell'espressione sinfonica di Čajkovskij. Fra le ultime composizioni: i balletti *La bella addormentata nel bosco* (1888-89) e *Lo schiaccianoci* (1892).

## SKRJABIN

Influenzato nei suoi esordi da Chopin, Wagner e Liszt, ne superò e disgregò il linguaggio nelle composizioni della maturità. Skrjabin giunge alla rottura delle gerarchie tonali mediante un'organizzazione del proprio linguaggio armonico-melodico sulla base di sovrapposizioni di quarte (che formavano l'"accordo mistico"); ma anche per altri aspetti le sue ultime opere parteciparono del clima espressionista. Vanno ricordate soprattutto le 10 *Sonate* (e numerose altre composizioni) per pianoforte; il *Poema dell'estasi* (1905-07) e *Prometeo o Il poema del fuoco* (1909-10) per orchestra, più significativi delle precedenti 3 sinfonie (tra cui il *Poema divino*, 1905).

# 16 Percorsi oltre il romanticismo: Gustav Mahler e Richard Strauss

*Si è soliti incasellare nel cosiddetto “postromanticismo” tedesco posizioni fra loro assai differenti, che vengono tutt'al più distinte riportandole rispettivamente all'influenza di uno o di entrambi i giganti che dominarono la scena musicale del secondo Ottocento: **Wagner e Brahms**. In effetti, l'estetica di questi due grandi dominò il pensiero musicale di fine secolo: nondimeno, la dissoluzione del romanticismo avvenne aprendo una complessità di posizioni ben diverse, certo disgreganti, ma anche innovative, ove convivevano problematicamente l'“esaltazione” postwagneriana del cromatismo e il “timore” della sospensione tonale, il vagheggiamento di una “nuova classicità” e le laceranti eredità provenienti da Liszt e Berlioz, ma anche da Schumann. In ogni caso, il **1889, anno dell'esecuzione della Prima Sinfonia di Mahler e del Don Juan di R. Strauss**, registrò la svolta decisiva, “dopo” il romanticismo, verso la nuova musica.*

## **Gustav Mahler: “costruire un intero mondo”**

Figlio di un commerciante ebreo di modeste risorse economiche, **Gustav Mahler** nacque a Kalischt, in Boemia, nel 1860. Si dedicò presto al pianoforte e concluse l'educazione musicale al conservatorio di Vienna nel 1878. Nel 1880 iniziò la carriera di direttore d'orchestra, che svolse con crescente successo a Hall, Lubiana, Kassel, Praga, Lipsia (1886-88), Budapest (1888-91), Amburgo (1891-97) e che culminò nella nomina a direttore dell'Opera di Vienna (1897), la massima carica nella vita musicale dell'impero austroungarico.

La figura di Mahler fu un **esempio fondamentale nella storia della direzione d'orchestra**, per la fedeltà ai testi, l'ampiezza del repertorio (dai classici fino alle più varie manifestazioni della musica contemporanea), l'attenzione al coordinamento fra interpretazione musicale, scenica e registica (con aperture in questo campo a soluzioni nuove). **Il suo rigore e le novità dell'approccio interpretativo furono motivo di crescente ostilità nell'ambiente musicale viennese**: nel 1907 Mahler diede le dimissioni e partì per gli Stati Uniti, dove si sottopose a un'attività intensissima. Ormai allo stremo delle forze, tornò nel 1911 a Vienna, dove morì.

Un grande direttore d'orchestra

Il soggiorno negli Stati Uniti

## ■ Sinfonia e “Lied”

L'attività di Mahler compositore fu a lungo sottovalutata: della sua carica innovatrice, avversata dalla cultura ufficiale, furono consapevoli gli espressionisti, il cui mondo per diversi aspetti Mahler preannuncia. Ponendosi a **conclusione della tradizione sinfonica classico-romantica, il sinfonismo di Mahler appare**, nella sua complessità, nei voluti disslivelli stilistici e nella vastità delle proporzioni, **come un mondo in cui le crisi e le contraddizioni di fine secolo sono assunte consapevolmente in una visione tragica e lacerata, creano urto e tensioni con uno struggente anelito all'assoluto, a una purezza interiore immediata, nell'impossibile, drammatica ricerca di una totalità compiutamente risolta.** L'uso di materiali eterogenei, da quelli popolari, romanticamente rivissuti e ripensati, a quelli della musica di consumo, delle marce militari a quelli colti della grande tradizione sinfonica ottocentesca, è necessario alla tragica complessità della visione mahleriana.

Nell'evoluzione del sinfonismo mahleriano si è soliti distinguere un **primo periodo**, dalla *Sinfonia n. 1*, detta “*Titan*”, alla *Sinfonia n. 4* (1884-1900), più direttamente legato al canto popolare e al mondo della raccolta di *Lieder Des Knaben Wunderhorn* (Il corno meraviglioso del fanciullo), da cui sono tratti diversi testi di *Lieder* e di brani solistici o corali inseriti nelle sinfonie; un **secondo periodo**, con le sinfonie puramente strumentali e fra loro diversissime *n. 5* (1901-02), *n. 6* (1903-05) e *n. 7* (1904-05); un **ultimo periodo**, comprendente la *Sinfonia n. 8*, detta *Sinfonia dei Mille* (che mette in musica nella seconda parte il finale del *Faust* di J.W. Goethe), la *Sinfonia n. 9*, l'incompiuta *Sinfonia n. 10* e la “sinfonia di *Lieder*” *Das Lied von der Erde* (Il canto della terra, 1907-08), nella quale la forma-*Lied* si intreccia e si confonde appunto alla forma-Sinfonia. A quest'ultimo periodo risalgono le audacie armoniche e i presagi di dissolvimento formale più vicini all'espressionismo.

Fondamentali alla comprensione delle medesime sinfonie di Mahler sono anche i *Lieder*, raccolti nei *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canti di un viandante, 1883-85), *Lieder aus “Des Knaben Wunderhorn”* (Canti dal “Corno meraviglioso del fanciullo”, 1888-99), *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (Canti e melodie dei tempi della giovinezza, 1883-92), *Kindertotenlieder* (Canti dei bambini morti, 1901-04), *Fünf Lieder nach Rückert* (Cinque canti su testi di Rückert, 1907-08). Delle opere giovanili Mahler salvò dalla distruzione solo *Das klagende Lied* (Canto lamentoso, 1878-98, per soli coro e orchestra).

La consapevolezza di contraddizioni insanabili

Le tre fasi della produzione sinfonica

I “Lieder”

## IL MONDO DELLA SINFONIA MAHLERIANA

“L’idea, più volte ripetuta da Mahler, che la sinfonia dovesse abbracciare un intero mondo, aveva in sé forti implicazioni anticlassiche, anzi, francamente eversive, per le spregiudicate aperture che comportava, ma soprattutto per il modo in cui venivano fatti convivere materiali colti e non, delle più diverse provenienze. In quel mondo potevano convergere ed essere accolti, in senso diretto o ideale, molti aspetti e problemi del sinfonismo postbeethoveniano: le eredità di Schubert e Bruckner, alle quali per prime pare naturale ricollegare l’esperienza sinfonica di Mahler, ma anche certe laceranti tensioni di Schumann, l’irrompere del “brutto” nei momenti demoniaci di Berlioz e Liszt e naturalmente Wagner. Ma vi trovavano posto molte altre cose e non soltanto di origine sinfonica o teatrale (non esclusa l’operetta): marce militari o funebri, danze di vario genere, canti popolari, fanfare, segnali, “suoni della natura”, vocaboli che sembrano appartenere a un paesaggio interiore, a una

personale sfera della memoria da cui traggono significati irripetibili. [...] Il virtuosismo della costruzione compositiva si esercita non su un vuoto di invenzione, come fu più volte rimproverato a Mahler, ma sui materiali a lui necessari per dar voce a un universo carico di inquietudini, interrogativi, insicurezze: di ben altro vuoto si tratta. Così come il gigantismo, le dilatazioni formali non sono frutto di vacua prolissità: l’eloquenza di Mahler sembra spesso simile al silenzio scelto dal Lord Chandos di Hofmannsthal, cui le parole astratte si sfacevano nella bocca come funghi ammufliti. La complessità, l’organizzazione e le fratture, le tensioni, lacerazioni o ambivalenze del denso fluire, dilatarsi e gesticolare degli organismi sinfonici mahleriani rivelano con quel silenzio affinità maggiori di quanto la prima impressione e l’energia stessa della sua ansia demiurgica potrebbero far pensare.”

da: P. Petazzi, *Le sinfonie di Mahler*, Marsilio, Venezia 1998, pp. XI-XII.

## Richard Strauss: espressione e ripiegamento

Nato a Monaco nel 1864, dopo gli studi **Richard Strauss** intraprese la **carriera direttoriale**: fu sostituito di H. von Bülow a Meiningen nel 1885 e già nel 1886 divenne suo successore alla direzione della cappella di corte. Proseguì l’attività di direttore intensamente e con molto successo, fino al 1924, a Weimar (1889-94), Monaco (1894-98), Berlino (dove fu prevalentemente attivo dal 1898 al 1918) e Vienna. Gli incarichi stabili erano affiancati da fortunate tournées e dalla partecipazione al Festival di Salisburgo (la cui fondazione Strauss aveva promosso nel 1917 insieme con M. Reinhardt e H. von Hofmannsthal), oltre che da un’intensa attività di compositore, che fin dalla fine del XIX secolo lo aveva imposto tra le figure di primo piano della musica europea. Dal 1924 lasciò ogni impegno stabile, proseguendo in piena autonomia viaggi e tournées. Nel 1933 aderì al nazismo e divenne presidente della Reichsmusikkammer, ma lasciò l’incarico nel 1935 in seguito alle polemiche scop-

Il Festival  
di Salisburgo

Adesione e distacco  
dal nazismo

piate per la sua amicizia e collaborazione con lo scrittore ebreo S. Zweig, Strauss visse poi sempre più appartato (specie dalla fine della guerra) a Garmisch e in Svizzera. Morì a Garmisch-Partenkirchen nel 1949.

### ■ L'attività giovanile

Come compositore Strauss colse le prime grandi affermazioni con i poemi sinfonici scritti fra il 1886 e il 1898: gli influssi brahmsiani presenti nei primissimi lavori appaiono superati nella fantasia sinfonica *Dall'Italia* (1886) e con l'adesione alla scuola "neotedesca" e alle correnti postwagneriane. Pagine come *Don Juan* (1888), *Morte e trasfigurazione* (1889), *Till Eulenspiegel* (1895), *Così parlò Zarathustra* (1896), *Don Quixote* (1897), *Vita d'eroe* (1898) sono tra gli esiti più compiuti della personalità del giovane Strauss, che vi emerge con piena originalità, affermandovi una prepotente forza inventiva, a cui il pretesto letterario o immaginifico del "programma" funge efficacemente da stimolo.

Il linguaggio è quello postwagneriano portato anche ai limiti di una rottura che Strauss comunque evitò: l'arditezza di certe dissonanze è per lo più legata a un concreto pretesto "descrittivo" e compensata poi da zone di tranquillità. Il trattamento dell'orchestra è magistrale, con una straordinaria ricchezza di effetti.

### ■ L'esperienza teatrale

Le tensioni del linguaggio di Strauss giungono al massimo nell'esotismo ed erotismo di *Salome* (Dresda, 1905) e soprattutto nella violenza di *Elektra* (Dresda, 1909), i suoi due primi capolavori teatrali (preceduti da altre due opere: *Guntram*, 1894, e *Feuersnot*, 1901). La collaborazione con Hofmannsthal, iniziata con *Elektra*, proseguì con *Il cavaliere della rosa* (Dresda, 1911), che, nella sua malinconica e raffinata rievocazione, segna una svolta in senso retrospettivo nel linguaggio di Strauss. Esso si volse poi a una crescente distensione, accompagnata in molti casi da un'attenuazione della forza inventiva – fa in parte eccezione *La donna senz'ombra* (Vienna, 1919) – con esiti comunque discontinui nelle dieci opere teatrali che seguirono *Il cavaliere della rosa*, mentre sempre più profondo diveniva il solco che separava Strauss dalla musica del Novecento, ormai indirizzata oltre quell'espressionismo avvicinato massimamente da Strauss fino al 1909 e poi però da lui abbandonato.

In alcuni lavori tardi si avverte una dimensione di solitudine, di rinuncia che appaiono frutto di una dolorosa meditazione sul crollo della Germania di cui Strauss era stato il can-

I grandi poemi  
sinfonici

Un linguaggio  
postwagneriano

"Il cavaliere  
della rosa"



tore (per esempio, nei *Quattro ultimi Lieder* e nelle *Metamorfosi*, 1945). Si è soliti contrapporre G. Mahler, come “grande inattuale”, all’“attualità” di Strauss: nel primo si ravvisa una tragica consapevolezza critica, radicalmente diversa dall’ottimistica adesione al suo tempo che fa di Strauss l’interprete della borghesia guglielmina. Un interprete, però, partecipe in qualche modo delle inquietudini e contraddizioni di quel mondo: si comprendono quindi gli aspetti “perversi” del liberty straussiano e la stessa vicinanza di *Elektra* a un clima, in senso lato espressionista. Dei successivi lavori si devono comunque ricordare, oltre a quelli citati, *Arianna a Nasso* (Stoccarda, 1912), *Arabella* (Dresda, 1933) su libretto di Hofmannsthal, *Capriccio* (Monaco, 1942) e, in ambito strumentale, il *Concerto n. 2 per corno* (1942) e il *Concerto per oboe* (1946).

I “Quattro ultimi Lieder”

L’interprete della borghesia guglielmina

## Pfitzner, Zemlinsky Reger, Schreker e Busoni: altre vie

**Hans Erich Pfitzner** (Mosca 1869 - Salisburgo 1949) insegnò composizione a Strasburgo, a Berlino (1920-29) e a Monaco fino al 1934, poi si dedicò esclusivamente all’attività di direttore d’orchestra, pianista e compositore, ottenendo numerosi riconoscimenti durante il regime hitleriano. **Polemista violento e accanito conservatore**, osteggiò C. Orff, F. Busoni, A. Berg e le avanguardie. Della sua **produzione, sostanzialmente legata al gusto straussiano e wagneriano**, si ricorda soprattutto *Palestrina* (1917), opera non priva di allusioni autobiografiche. Oltre a opere (fra cui *Il povero Enrico*, 1895), compose cantate, musica sinfonica (2 sinfonie, 5 concerti) e da camera. Pubblicò vari scritti, fra cui il noto *Nuova estetica dell’impotenza musicale* (1919), in polemica con Busoni.

Hans Pfitzner

L’adesione al nazismo

**Alexander von Zemlinsky** (Vienna 1871 - Larchmont, New York 1942) fu direttore d’orchestra e compositore, maestro e suocero di A. Schönberg. Dopo gli studi al conservatorio di Vienna, diresse in vari teatri viennesi (1900-10), a Praga, alla Kroll-Oper di Berlino (1927-32). Nel 1934 si trasferì negli Stati Uniti. **Caratteristiche della sua produzione**, influenzata da R. Strauss, F. Schreker e G. Mahler, **sono l’intensità espressiva e la varietà delle soluzioni armoniche**. Nei suoi lavori maturi, composti nel soggiorno praghese, mostrò di permanere nel clima della Secessione viennese al cui gusto si era formato: lo testimoniano il *Secondo quartetto* (1914), la *Lyrische Symphonie* (1923), i sei *Canti* su testi di Maeterlinck. Compose, inoltre, una decina di opere

Alexander von Zemlinsky

Varietà di soluzioni armoniche

(fra cui *Una tragedia fiorentina*, 1917) e musica sinfonica (2 sinfonie), corale e da camera.

Max Reger

**Max Reger** (Brand, Baviera 1873 - Lipsia 1916) fu pianista, organista e direttore d'orchestra, insegnante di composizione a Monaco e, dal 1907, a Lipsia; inoltre, fu maestro di cappella alla corte di Meiningen (1911-15). Nel gusto eclettico di Reger, che occupa una posizione singolare nella musica tedesca fra il XIX e il XX secolo, **convergono o si alternano componenti tardoromantiche e un solido classicismo**, influenze di R. Wagner, G. Mahler, A. Bruckner, J. Brahms e un contrappuntismo neobarocco fittamente articolato, oltre a una ricerca armonica che tende ad allargare i confini della tonalità. Nella sua opera si possono quindi **ravvisare anticipazioni dell'“oggettivismo” di P Hindemith, accostamenti a tensioni espressioniste e accademici recuperi della tradizione ottocentesca. Vistosa la sua produzione organistica (oltre 200 composizioni)**, ma di non minor rilevanza è quella corale (una settantina di brani) e liederistica (circa 270 brani). Molto significative sono le composizioni sinfoniche, fra le quali primeggiano il *Concerto in stile antico* (1912), i concerti per violino (1908) e per pianoforte (1910), i 4 poemi sinfonici ispirati a A. Böcklin (1913), le *Variazioni* su temi di W.A. Mozart (1914) e Hiller (1907). Assai articolata è la produzione di musica da camera (un sestetto, 3 quintetti, 8 quartetti, di cui 6 per archi, 8 trii, 7 sonate per violino e pianoforte, 11 sonate per violino solo) e quella per pianoforte.

Una vasta produzione per organo

Franz Schreker

Compiuti gli studi a Vienna, **Franz Schreker** (Principato di Monaco 1878 - Berlino 1934) esordì come compositore con *116. Psalm* (1896), raggiungendo la notorietà con l'opera *Il suono lontano* (1912). Nel 1920 fu nominato direttore della Hochschule für Musik di Berlino, ma nel 1932 ne fu allontanato per motivi politici e gli fu conferita la carica di Meisterklasse di composizione all'Accademia Prussiana delle Arti; nel 1933 il nazismo lo mise definitivamente in disparte. Compose altre opere teatrali (fra le quali è da ricordare *I segnati*, 1918), balletti, musica vocale-strumentale, sinfonica e da camera, **secondo uno stile che, sviluppatosi nel clima della Secessione viennese, sintetizza moduli wagneriani e atteggiamenti dell'impressionismo francese.**

Dalla Secessione all'impressionismo francese

### ■ Ferruccio Busoni

La vita

**Ferruccio Busoni** nacque a Empoli nel 1866. Figlio di musicisti, iniziò precocissimo gli studi musicali a Trieste e nel 1873 diede i suoi primi concerti pubblici: in Austria suscitò l'ammirazione del critico musicale E. Hanslick e a 16 anni

colse clamorosi successi e riconoscimenti. Nel 1886 studiò composizione a Lipsia e tre anni dopo ebbe la cattedra di pianoforte al conservatorio di Helsingfors. Vinto il premio Rubinstein, nel 1890 Busoni insegnò a Mosca e nel 1891-94 a Boston; si stabilì quindi a Berlino, dove rimase fino allo scoppio della prima guerra mondiale, senza interrompere la carriera concertistica. Nel 1913 accettò la direzione del liceo musicale di Bologna. Durante la guerra visse a Zurigo e dal 1920 tornò a Berlino, dove insegnò all'Accademia delle Arti e dove morì nel 1924.

**Busoni fu uno dei più grandi pianisti di tutti i tempi**, spesso paragonato a F. Liszt, ma la sua importanza storica e artistica emerge soprattutto dalle composizioni e negli scritti. Vissuto nel periodo cruciale della crisi del sistema tonale e restando al di fuori di ogni corrente **si impegnò nella ricerca di un “nuovo classicismo”, inteso come recupero antiaccademico della polifonia di J.S. Bach**, posta a fondamento di un linguaggio aperto alle innovazioni stilistiche del tempo (melodismo extraeuropeo, tonalità allargata, sperimentalismo ritmico ecc.).

In questo modo Busoni esercitò a livello teorico grande influenza sul primo Novecento musicale (*Saggio di una nuova estetica della musica*, 1906). La sua attività compositiva si concentrò soprattutto sul pianoforte; da citare sono almeno le *Sei sonatine* (1910-20), le 4 versioni della *Fantasia contrappuntistica* (1910-21, l'ultima per due pianoforti), le numerose trascrizioni da J.S. Bach. Fra le pagine strumentali di notevole interesse, soprattutto per l'orchestrazione, sono il *Concerto* op. 39 per coro, pianoforte e orchestra (1904), la *Berceuse élégiaque* (1909), la *Fantasia indiana* per pianoforte e orchestra (1913) e il *Rondò arlecchinesco* (1915). Oltre a molta lirica da camera, Busoni tentò anche il teatro, inteso come gioco (*Arlecchino*, 1917), come fiaba (*Turandot*, da C. Gozzi, 1917) o come anelito metafisico (*Doktor Faust*, terminata dall'allievo P. Jarnach, postuma, 1925). Busoni curò un'edizione in 25 volumi delle opere per tastiera di J.S. Bach (1890-1920).

Uno dei pianisti più grandi di tutti i tempi

Il recupero antiaccademico della polifonia bachiana

L'influenza a livello teorico

“Doktor Faust”

## PER UN APPROFONDIMENTO

### Bibliografia

- Q. Principe, *Mahler*, Rusconi, Milano 1983.
- P. Petazzi, *Le sinfonie di Mahler*, Marsilio, Venezia 1998.
- V. Levi, *Richard Strauss*, Studio Tesi, Pordenone 1984.

### Discografia

- G. Mahler, *Le Sinfonie*, Abbado, DG.
- G. Mahler, *Das Lied von der Erde*, Walter, Naxos 8.110029.
- G. Mahler, *Kindertotenlieder* (+ Nono, *Il canto sospeso*), Abbado, Sony SK 53 360.
- R. Strauss, *Also sprach Zarathustra*, Ozawa, Philips 432033-2.
- R. Strauss, *Elektra*, Böhm, DG 431 737-2 (2 CD).
- R. Strauss, *Vier Letzte Lieder*, J. Norman, Maser, Philips 411 052-2.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

### MAHLER

Ponendosi a conclusione della tradizione sinfonica classico-romantica, la sinfonia di Mahler appare, nella sua complessità, nei voluti dislivelli stilistici, nel ricorso a materiali eterogenei che vengono rivissuti e ripensati e nella vastità delle proporzioni, come un mondo in cui le crisi e le contraddizioni di fine secolo sono assunte consapevolmente in una visione tragica e lacerata. Accanto alle 10 sinfonie – l'ultima incompiuta – e inseparabilmente da esse, sono da ricordare le composizioni vocali: la "sinfonia di *Lieder*" *Il canto della terra* (1907-08), i *Lieder*, raccolti nei *Canti di un viandante* (1883-85), *Canti dal "Come meraviglioso del fanciullo"* (1888-99), *Canti e melodie dei tempi della giovinezza* (1883-92), *Canti dei bambini morti* (1901-04), *Cinque canti su testi di Rückert* (1907-08). Delle opere giovanili Mahler salvò dalla distruzione solo *Il canto lamentoso* (1878-98, per soli coro e orchestra).

### STRAUSS

Utilizzando un linguaggio postwagneriano, portato ai limiti di rottura, Strauss compose opere in cui l'arditezza di certe dissonanze è per lo più legata a un concreto pretesto "descrittivo" e compensata poi da zone di tranquillità. Gli esiti più compiuti di questo stile personale del giovane Strauss sono: *Don Juan* (1888), *Morte e trasfigurazione* (1889), *Till Eulenspiegel* (1895), *Così parlò Zarathustra* (1896), *Don Quixote* (1897), *Vita d'eroe* (1898). Le tensioni del linguaggio di Strauss giungono al massimo nell'esotismo ed erotismo di *Salome* (1905) e soprattutto nella violenza di *Elektra* (1909). La collaborazione con Hofmannsthal, iniziata con *Elektra*, proseguì con *Il cavaliere della rosa* (1911). Quest'opera segna una svolta in senso retrospettivo nel linguaggio di Strauss, alla quale si accompagnerà nei lavori successivi un'attenuazione della forza inventiva (fa in parte eccezione *La donna senz'ombra*, 1919). Mentre veniva separandosi dalla musica del Novecento, Strauss lasciò in *Metamorfosi* (1946) e nei *Quattro ultimi canti* (1948) pagine di dolorosa meditazione sul crollo della Germania di cui era stato il cantore.

### BUSONI

Fra i più grandi pianisti di tutti i tempi, spesso paragonato a F. Liszt, Busoni si impegnò nella ricerca di un "nuovo classicismo", inteso come recupero antiaccademico della polifonia bachiana, a fondamento di un linguaggio aperto alle innovazioni stilistiche del tempo (melodismo extraeuropeo, tonalità allargata, sperimentismo ritmico ecc.). Fra le sue composizioni per pianoforte da citare almeno le *Sei sonatine* (1910-20), le 4 versioni della *Fantasia contrappuntistica* (1910-21, l'ultima per due pianoforti), le numerose trascrizioni da J.S. Bach.

# 17 Tra simbolismo e impressionismo

---

*Mentre tutta una cerchia di compositori, stretta attorno alla Schola Cantorum di Parigi (istituto musicale fondato nel 1894) e al suo fondatore V. d'Indy, tentava un recupero dei valori polifonici e genericamente accademici (G. Pierné, G. Lekeu, G. Ropartz), **C. Debussy** sviluppava il **nuovo gusto musicale impressionista**, desunto dalle parallele esperienze pittoriche e profondamente imbevuto di richiami esotici, di scale esatonali, di timbri delicati e soffusi, alla ricerca di una suggestione particolare, vicina al gusto decadente della contemporanea letteratura europea.*

## L'impressionismo

La prima manifestazione ufficiale dell'impressionismo, il movimento artistico sviluppatosi in Francia nella seconda metà del XIX secolo, risale al 1874, quando venne organizzata una mostra di pittura, nello studio del fotografo Nadar, da una Société Anonymes des Artistes con intento polemico nei confronti del Salon ufficiale. L'impressionismo musicale ebbe origine qualche tempo dopo. **I suoi principi si riassumono nel rifiuto delle regole formali accademiche, nella valorizzazione della dimensione timbrica, nella liberazione dai consueti rapporti tonali e dagli schemi ritmici della tradizione e nella ricerca di un linguaggio raffinato e aristocratico, incline all'esotismo.** Sebbene non sia difficile riconoscere antecedenti in vari autori romantici e non, **il padre riconosciuto dell'impressionismo musicale è Debussy** (che pure rifiutò sempre questo ruolo), soprattutto dopo la fondamentale esperienza, nel 1892-94, del *Prélude à l'après-midi d'un faune* e successivamente dell'opera *Pelléas et Mélisande* (1902). All'impressionismo, o a certi suoi aspetti stilistici, aderirono quindi, con motivazioni diverse e personali, vari autori, fra cui M. Ravel, A. Roussel, M. de Falla, I. Albéniz, F. Delius, A.N. Skrjabin, K. Szymanowski, F. Schreker e, a suo modo, anche G. Puccini. In questa sede si tratterà unicamente dell'impressionismo musicale francese.

Rifiuto delle regole accademiche e valorizzazione del timbro

## Simbolismo e oltre: Debussy

**Achille-Claude Debussy** (Saint-Germain-en-Laye 1862 - Parigi 1918) fu allievo di A.-F. Marmontel, A.-J.-A. Lavignac ed

La vita

L'influsso  
wagneriano

E. Guiraud; nel 1884 vinse il Prix de Rome con la cantata *L'enfant prodigue*, ancora fortemente influenzata da E. Lalo e J. Massenet. Durante il soggiorno romano compose *Printemps* e *La demoiselle élue*; quest'ultima, su testo di D.G. Rossetti, è interessante per l'incontro con il simbolismo e i preraffaelliti inglesi. Tornato a Parigi nel 1887, conobbe S. Mallarmé e divenne un fervente ammiratore di R. Wagner. Recatosi a Bayreuth nel 1888 e nel 1889, Debussy compose nel 1890 i *Cinq poèmes de Baudelaire*, in cui è evidente l'influsso di Wagner, nei cui confronti rappresentano contemporaneamente un tributo e una liberazione. Erano stati preceduti nel 1888 da un'altra raccolta per voce e pianoforte, le 6 *Ariettes oubliées*, di carattere più personale. Nel 1889 Debussy conobbe la partitura del *Boris Godunov* di M. Musorgskij e la musica giavanese.

### ■ Le opere della maturità

"Prélude à l'après-midi d'un faune"

Dopo il *Quartetto* (1893), il *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94; "illustrazione molto libera" – secondo le parole del compositore – dell'egloga di S. Mallarmé *Après-midi d'un faune*) segna la prima manifestazione originale del genio di Debussy. Questa composizione risulta assolutamente nuova, sia per la concezione formale, sia per la varietà ritmica e sia, soprattutto, per l'originale uso del timbro; essa esprime la tendenza a superare le funzioni costruttive e dialettiche dell'armonia tradizionale.

Impressionismo  
e simbolismo:  
"Pelléas  
et Mélisande"

La novità dello stile di Debussy non trova rispondeenze nella situazione musicale della Francia del suo tempo, bensì nelle poetiche dell'impressionismo e del simbolismo in campo pittorico e letterario. L'unica sua esperienza di teatro musicale si lega, infatti, a uno dei testi che parvero allora quasi un manifesto della poetica teatrale simbolista: *Pelléas et Mélisande* di M. Maeterlinck (1893). L'opera fu rappresentata nel 1902 e scandalizzò l'opinione pubblica per il suo rifiuto delle convenzioni del melodramma tradizionale e di quelle del dramma wagneriano.

"Trois Nocturnes"

Prima del 1902 Debussy aveva ultimato i *Trois Nocturnes per orchestra* (1897-99), in cui novità timbrica e libero fluire della costruzione formale appaiono ancor più maturi che nel *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Le *Trois chansons de Bilitis* (1897) su testi di P. Louÿs sono per voce e pianoforte; diversi brani pianistici sarebbero stati pubblicati più tardi nelle raccolte *Suite bergamasque* (1890-1905) e *Pour le piano* (1896-1901); a essi seguirono *Estampes* (1903), le due serie di *Images* (1905; 1907) e *Children's*

L'opera pianistica

Corner (1906-08), che rivelano la **maturazione di una nuova scrittura pianistica**.

In campo orchestrale, *La mer* (1903-05) e *Images* (*Ibéria*; *Rondes de printemps*, 1906-12; *Gigues*, 1909-12) tendono a un disegno più nitido e plastico e a una struttura più ampia e solida. Brani come il secondo di *La mer* o di *Ibéria* prefigurano gli esiti degli ultimi lavori.

### ■ Gli ultimi anni

A essi appare ancora più vicina la musica di scena per il *Martyre de Saint-Sébastien* (1911), che, nonostante la presenza del testo dannunziano, tanto lontano dalla poetica di Debussy, tocca vertici assai elevati. Anche *Jeux*, breve balletto scritto nel 1912 per S. Djagilev, nacque con una destinazione teatrale. È una **pagina decisiva per la musica del Novecento**: “segna l’avvento di una forma musicale che, istantaneamente rinnovantesi, implica un non meno istantaneo modo di ascoltare” (P. Boulez). Ad analoghi esiti pervengono altri lavori dell’ultimo Debussy: i due libri dei *Préludes per pianoforte* (1910-13) possono essere considerati opera di transizione fra *Images* e gli *Études* (1915) o *En blanc et noir* (1915). Le tre sonate (per violoncello e pianoforte, 1915; per flauto, viola e arpa, 1915; per violino e pianoforte, 1917), nonostante il loro richiamarsi ad antiche tradizioni francesi, si tengono lontane da ogni accademismo. Altri lavori significativi sono le raccolte per canto e pianoforte, fra cui *Fêtes galantes I e II* (1892; 1904) su testi di P. Verlaine; *Proses lyriques* (1892-93) su testo proprio, *Trois ballades de F. Villon* (1910) e *Trois poèmes de Mallarmé* (1913).

Debussy fu autore di numerosi articoli, molti dei quali raccolti in *Monsieur Croche antidilettante* (postumo, 1921) e curò, fra l’altro, l’opera omnia per pianoforte di F. Chopin (1914).

## Il modernismo di Maurice Ravel

**Maurice Ravel** (Ciboure, Bassi Pirenei 1875 - Parigi 1937) frequentò il conservatorio di Parigi dove fu allievo, fra gli altri, di G. Fauré e di A. Gédalge. La sua biografia non presenta eventi di particolare rilievo che non coincidano con la storia delle sue creazioni. Il frequente accostamento del nome di Ravel a quello di C. Debussy sotto la comune etichetta di impressionismo e anche le polemiche sorte a proposito di *Jeux d’eau* (un pezzo pianistico di Ravel che nel 1901 anticipava certi aspetti della più tipica scrittura pianistica de-

“Jeux”, pagina decisiva per la musica del Novecento

I due libri dei “Préludes”

Debussy e Ravel: un accostamento fuorviante

bussyana) hanno finito per nuocere all'esatta comprensione delle **profonde differenze che separano le poetiche dei due compositori**, nonostante gli aspetti simili della situazione storico-culturale in cui si inseriscono (ma i 13 anni che separano la nascita di Debussy da quella di Ravel contano non poco) e gli elementi armonici e timbrici accostabili nei loro linguaggi.

## ■ Il mondo di Ravel

Il mondo di Ravel si presenta estremamente vario, disponibile alle più disparate provocazioni e mediazioni culturali o intellettuali (ricordiamo il clavicembalismo francese in *Le tombeau de Couperin*, il valzer viennese nella *Valse*, il jazz nei 2 concerti per pianoforte e orchestra, i riferimenti al mondo della favolistica francese secentesca in *Ma mère l'Oye*, la Grecia vista attraverso la pittura francese del Settecento in *Daphnis et Chloé* e l'elenco potrebbe continuare) e pronto a ricondurle a un raffinato e controllatissimo gioco intellettuale. Il suo gusto per la precisione artigianale lo fece definire da I.F. Stravinskij "un orologiaio svizzero": **al magistero di una scrittura capace di padroneggiare di volta in volta i più sottili artifici, nell'ambito del gusto intellettuale per la mistificazione o per nostalgiche *recherches*, per distaccate ironie o per cupe e sorvegliate introspezioni**, si unisce però sempre in Ravel **la segreta inclinazione a un lirismo aristocraticamente controllato**, a tenerezze pudicamente accennate. Le contraddizioni e le crisi del suo tempo sono avvertibili nelle sue opere solo al di sotto di un' **impenetrabile perfezione**, di una **lucida, lineare chiarezza**. Proprio le caratteristiche essenziali della sua poetica fanno sì che la produzione di Ravel sia relativamente scarsa, ma quasi sempre di grande rilievo.

Si ricordano le due opere teatrali *L'heure espagnole* (Parigi, 1911) e *L'enfant et les sortilèges* (Montecarlo, 1925); i balletti *Ma mère l'Oye* (da pezzi per pianoforte a 4 mani, 1908-12), *Daphnis et Chloé* (per S. Djagilev, 1909-12), *La valse* (1920), *Bolero* (1928); per orchestra: *Rhapsodie espagnole* (1907), 2 concerti per pianoforte e orchestra (1929-31, di cui il primo per la sola mano sinistra, essendo stato scritto per P. Wittgenstein, mutilato di guerra); il *Quartetto* (1902-03), il *Trio* per archi (1914), la *Sonata per violino e violoncello* (1920-22) e la *Sonata per violino e pianoforte* (1923-26); le composizioni pianistiche, fra cui *Sonatina* (1905), *Miroirs* (1905), *Gaspard de la nuit* (1908), *Valses nobles et sentimentales* (1911), *Le tombeau de Couperin* (1914-17); le liriche per canto e pianoforte o altri strumenti.

Un confluire di disparate provocazioni intellettuali

Una capacità magistrale di maneggiare la scrittura musicale

Le opere

Le ardue composizioni per pianoforte



## Paul Dukas: tra impressionismo e l'influenza di Franck

Paul Dukas (Parigi 1865-1935), allievo di T. Dubois ed E. Guiraud al conservatorio di Parigi, vinse il Prix de Rome nel 1888; fu insegnante di direzione d'orchestra e composizione e critico musicale di varie riviste. La sua attività di compositore si svolse con una certa continuità fino al 1912; delle opere successive solo due pagine si salvarono da una severissima autocritica e dalla conseguente distruzione. Fu un autore eclettico e originale, nutritosi alle fonti più nobili: Shakespeare, Goethe, Hugo, Tolstoj in letteratura; Cézanne, Renoir e Van Gogh in pittura; Rameau, Bach, Beethoven, Berlioz, Franck e Wagner in musica.

Un autore eclettico di solida preparazione culturale

Il suo stile si situa fra l'impressionismo e l'influenza di Franck, amando, per un verso, le architetture equilibrate, erette sulla giustapposizione di tonalità (eredità di Beethoven e Wagner filtrata attraverso l'insegnamento di Franck), e, d'altro canto, risultando sensibile alle nuove armonie di impronta debussyana, ricche di ritmi e dall'orchestrazione rutilante.

Fra gli esiti più significativi vi sono due lavori teatrali: la fiaba lirica in 3 atti *Arianna e Barbablù* (dal poema di M. Maeterlinck, 1907), in cui confluirono in sintesi influenze di R. Wagner e di C. Debussy (*Pelléas et Mélisande*), e il poema danzato *La Péri* (1912), dai vivi colori timbrici orientalesgianti. Un altissimo magistero timbrico rivela lo scherzo sinfonico *L'apprendista stregone* (1897), capolavoro qualificato dall'originalità del colorito orchestrale e da un umorismo grottesco.

"L'apprendista stregone"

### PER UN APPROFONDIMENTO

#### Bibliografia

- C. Debussy, *Il Signor Croche antidilettante*, Studio Tesi, Pordenone 1986.
- E. Lockspeiser, *Debussy*, Rusconi, Milano 1983.

#### Discografia

- Debussy, *Orchestral Works*, Boulez, Sony SM2K 68327.
- Debussy, *Images* (1905-1908); *Children's Corner*, Benedetti Michelangeli, DG 415 372-2.
- Debussy, *Préludes: 1e Livre*, Benedetti Michelangeli, DG 413 450-2.
- Debussy, *Préludes: 2e Livre*, Benedetti Michelangeli, DG 427 391-2.
- Ravel, *Intégrale de l'œuvre pour piano. Vol. I-III* B. Uriarte & K.-H. Mrongovius, Wergo WER 60140-50 (vol. 1), 60160-50 (vol. 2), 60183-50 (vol. 3).

## SCHEMA RIASSUNTIVO

L'IMPRESSIONISMO	Rifiutò le regole formali accademiche, i consueti rapporti tonali e gli schemi ritmici della tradizione, valorizzando invece la dimensione timbrica, ricercando un linguaggio raffinato e aristocratico, incline all'esotismo.
DEBUSSY	Padre riconosciuto dell'impressionismo musicale, soprattutto con il fondamentale <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> (1892-94), nel 1902 Debussy scrive <i>Pelléas et Mélisande</i> , unica sua esperienza di teatro musicale, legata a un manifesto della poetica simbolista: <i>Pelléas et Mélisande</i> di M. Maeterlinck. Nei successivi <i>Trois Nocturnes</i> per orchestra (1897-99) novità timbrica e libero fluire della costruzione formale appaiono ulteriormente maturati; una nuova scrittura pianistica appare in <i>Trois chansons de Bilitis</i> (1897), per voce e pianoforte, in <i>Suite bergamasque</i> (1890-1905) e <i>Pour le piano</i> (1896-1901). In campo orchestrale, <i>La mer</i> (1903-05) e <i>Images</i> ( <i>Ibérica</i> ; <i>Rondes de printemps</i> , 1906-12; <i>Gigues</i> , 1909-12) tendono a un disegno più nitido e plastico e a una struttura più ampia e solida. <i>Jeux</i> , breve balletto, è una pagina decisiva per la musica del Novecento. I due libri dei <i>Préludes</i> per pianoforte (1910-13) possono essere considerati opera di transizione fra <i>Images</i> e gli <i>Études</i> (1915) o <i>En blanc et noir</i> (1915).
RAVEL	Capace di padroneggiare di volta in volta i più sottili artifici per distaccate ironie o per cupe e sorvegliate introspezioni, fu incline a un lirismo aristocraticamente controllato, a tenerezze pudicamente accennate al di sotto di un'impenetrabile perfezione. Si ricordano due opere teatrali: <i>L'heure espagnole</i> (1911) e <i>L'enfant et les sortilèges</i> (1925); i balletti <i>Ma mère l'Oye</i> (da pezzi per pianoforte a 4 mani, 1908-12), <i>Daphnis et Chloé</i> (1909-12), <i>La valse</i> (1920), <i>Bolero</i> (1928); <i>Rhapsodie espagnole</i> (1907) per orchestra, 2 concerti per pianoforte e orchestra (1929-31); il <i>Quartetto</i> (1902-03), il <i>Trio</i> per archi (1914), la <i>Sonata per violino e violoncello</i> (1920-22) e quella per violino e pianoforte (1923-26); le composizioni pianistiche, fra cui <i>Sonatina</i> (1905), <i>Miroirs</i> (1905), <i>Gaspard de la nuit</i> (1908), <i>Valses nobles et sentimentales</i> (1911), <i>Le tombeau de Couperin</i> (1914-17); le liriche per canto e pianoforte o altri strumenti.
DUKAS	Fu un autore eclettico e originale, il cui stile si situa fra l'impressionismo e l'influenza di Franck: amò le architetture equilibrate, erette sulla giustapposizione di tonalità, d'altro canto, si mostrò sensibile alle nuove armonie di impronta debussiana. Scrisse due lavori teatrali: la fiaba lirica <i>Arianna e Barbablù</i> (1907) e il poema danzato <i>La Péri</i> (1912). Un altissimo magistero timbrico rivelano anche altre pagine orchestrali, soprattutto lo scherzo sinfonico <i>L'apprendista stregone</i> (1897), capolavoro qualificato dall'originalità del colorito orchestrale e da un umorismo grottesco.

# 18 Schönberg e la seconda scuola di Vienna

---

*Negli anni precedenti il primo conflitto mondiale, artisti del calibro di O. Kokoschka, K. Kraus, V. Kandiskij, F. Marc e A. Schönberg elaborarono una poetica alternativa sia al naturalismo, giudicato eccessivamente prosaico, sia all'impressionismo, avvertito come un raffinato ma vacuo sdilinquinamento. La rivoluzione che si impose nel breve volgere di quegli anni, rovesciando i presupposti estetici della musica, e ancor più dell'arte figurativa, prese voce nella rivendicazione di un'espressione artistica che si alimentasse ai tratti esistenziali più profondi e inconsci. In ambito musicale questo mutamento di poetica si affermò portando alle estreme conseguenze e quasi "distillando" quegli elementi di concentrazione sul soggetto e sulle sue tensioni già presenti in G. Mahler, R. Strauss e nel cosiddetto "post" o "tardo" romanticismo. A tale scopo, il linguaggio espressionista si avviò verso uno stato di tensione permanente, che asciugava il discorso musicale dagli elementi più "esteriori", "retorici" e "naturalistici" mediante tecniche compositive le più idonee all'astrazione e alla purezza formale.*

## Espressionismo

La corrente culturale dell'**espressionismo**, sorta in Germania agli inizi del XX secolo, **coincise in campo musicale con l'opera di A. Schönberg, A. Berg e A. Webern** e con l'esasperazione della tonalità da loro operata. Giustificano tale identificazione, oltre ai rapporti personali che questi compositori ebbero con il gruppo del *Blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro), diversi caratteri della loro **poetica: il tormentoso scavo interiore, la concentrazione su un estremo soggettivismo** come reazione alla solitudine e alla crisi create da un mondo alienato, **la ricerca di un linguaggio che, nella sua essenzialità, risponda soltanto a un criterio di necessità interiore e rifiuti la tradizione** (che appare compromessa con l'accettazione dell'ordine costituito). Tale ricerca si realizza nel **superamento dei nessi tonali e in un gruppo di opere dove la suprema concentrazione formale sembra rispecchiare in modo diretto l'immediatezza visionaria di un'intuizione**. Il successivo approdo alla **dodecafonia** (all'inizio degli anni Venti) non contraddice in sostanza tali caratteri. Si è soliti accostare al clima dell'e-

La ricerca di un'esasperata essenzialità: un imperativo morale

Superamento dei nessi tonali

spressionismo anche autori e opere che, specialmente negli anni 1910-1920, si avvicinano per qualche aspetto alla tensione espressiva e al carattere eversivo delle esperienze dei tre autori citati. **Significative anticipazioni sono ravvisate in A.N. Skrjabin e F. Busoni**, mentre sono ricomprese in tale clima *Elektra* e *Salome* di R. Strauss e diverse opere di B. Bartók, G.F. Malipiero, K. Weill, W. Vogel, D. Šostakovič, S. Prokof'ev e P. Hindemith.

## Arnold Schönberg

La vita

Arnold Schönberg nacque a Vienna nel 1874, ebbe una formazione musicale irregolare e sostanzialmente da autodidatta, anche se ricevette lezioni da A. von Zemlinsky. Dal 1901 al 1903 fu a Berlino, dove collaborò al cabaret di E. von Wolzogen e insegnò composizione al Conservatorio Stern. All'insegnamento si dedicò in modo particolare dopo il suo ritorno a Vienna, nel 1903. Nella capitale austriaca divenne amico di G. Mahler, dello scrittore K. Kraus, dell'architetto A. Loos, del pittore O. Kokoschka ed ebbe tra gli allievi A. Berg e A. Webern. Ma la generale ostilità del pubblico e degli ambienti ufficiali lo spinsero nel 1926 a lasciare Vienna definitivamente per trasferirsi a Berlino, dove era stato chiamato, alla morte di F. Busoni, a occupare una cattedra presso la Preussische Akademie der Künste. L'ascesa al potere di A. Hitler spinse Schönberg, ebreo, a prendere nel 1933 la via dell'esilio e a stabilirsi negli Stati Uniti, dapprima a Boston, quindi a New York e infine presso Los Angeles, dove dal 1936 ebbe una cattedra alla University of California. Morì a Bretwood Park, presso Los Angeles, nel 1951.

L'esilio  
negli Stati Uniti

### ■ Dal tardo romanticismo all'atonalismo

La prima fase  
di tardo  
romanticismo

La prima fase della produzione di Schönberg si inserisce con originalità nel panorama del tardo romanticismo della fine del XIX secolo, muovendosi nell'orbita del gusto postwagneriano, ma accogliendo anche essenziali influenze da J. Brahms. In *Notte trasfigurata* (1899), un poema sinfonico per sestetto d'archi, e ancor più nel poema sinfonico per grande orchestra *Pelleas und Melisande* (1903) il cromatismo wagneriano è condotto ai limiti della rottura, mentre i *Gurrelieder* (1900-11) rivelano un'analoga drammatica intensificazione delle esperienze tardoromantiche.

L'esasperazione  
del cromatismo  
wagneriano

La straordinaria densità ed essenzialità della scrittura della *Kammersymphonie op. 9* (1906) appartengono ormai allo Schönberg più maturo e originale: agli ultimi due tempi del secondo *Quartetto op. 10* (1907-08), con voce di soprano,

risale, infine, la prima **definitiva rottura con le convenzioni del sistema tonale**. Seguì una **serie ininterrotta di capolavori fino agli anni della prima guerra mondiale**: si tratta di **pagine fra le più significative ed emblematiche dell'espressionismo musicale**, in cui non solo il rifiuto delle gerarchie tonali, ma anche lo **sconvolgimento delle categorie formali tradizionali** (in nome di un'essenzialità che non può più far uso dei consueti nessi discorsivi e delle strutture simmetrico-estensive ottocentesche) e l'**originalità delle intuizioni timbriche appaiono frutto di una "necessità interiore"**: questa appare gesto di rivolta e unico rifugio del soggetto che voglia preservare la propria autenticità umana in un mondo teso a distruggerla. Le sconvolte visioni di Schönberg espressionista si incarnano, fra l'altro, in due brevi lavori teatrali, *Erwartung* (Attesa, 1909) e *Die glückliche Hand* (La mano felice, 1908-13), nei pezzi pianistici op. 11 e op. 19, nei *Lieder* op. 15 (1908) e op. 22 (1913-16), nei *Cinque pezzi* op. 16 per orchestra (1909) e nel *Pierrot lunaire* (1912). Precisamente in quest'ultima opera, una delle sue partiture più celebri, viene per la prima volta sistematicamente impiegato lo *Sprechgesang*, lo stile vocale (detto anche *Sprechmelodie* e *Sprechstimme*) nel quale si fondono le caratteristiche proprie del parlato e del canto.

Il "Quartetto op. 10":  
la rottura con  
il sistema tonale

Le opere  
espressioniste

Lo "Sprechgesang"

### ■ Le opere dodecafoniche

Nel primo dopoguerra Schönberg lavorò a un oratorio, *La scala di Giacobbe*, rimasto incompiuto, ed elaborò il **metodo dodecafonico**, in cui ravvisava la soluzione necessaria a dare nuova coerenza costruttiva alle composizioni che facessero a meno delle tradizionali gerarchie tonali. Nei suoi lavori Schönberg usa **questo metodo come uno strumento di superamento dei nessi tonali** (o eventualmente di un loro spettrale recupero) e **in funzione di una sorta di ultratramatizzazione, volta a ridurre tutta una composizione a una cellula unitaria**, facendo peraltro coesistere la dodecafonia con il ritorno alle strutture formali tradizionali che negli anni precedenti aveva più radicalmente messo in discussione. **L'evoluzione di Schönberg muove, cioè, nella direzione di un costruttivismo** che non approfondisce certe sconvolgenti, modernissime intuizioni delle opere espressioniste, ma che neppure ne rinnega la sostanza, lasciando emergere sotto l'apparente sforzo di oggettivazione i **fremiti e i sussulti del linguaggio espressionista** del periodo precedente. Un caso emblematico di tale situazione sono le **Variazioni op. 31 per orchestra** (1926-28), mentre in alcuni lavori precedenti, come la *Suite* op. 25 per pianoforte (1921-

La tecnica  
di composizione  
con 12 suoni

Le "Variazioni  
op. 31"

## LA TECNICA DODECAFONICA

La tecnica di composizione musicale precipuamente attuata da **A. Schönberg**, che la definì “metodo per comporre con 12 suoni riferiti solo l'uno all'altro”, fu la **dodecafonìa**. Essa presuppone la rottura dell'ordinamento tonale e delle sue gerarchie e costituisce una sorta di organizzazione dell'atonalità. Schönberg pubblicò nel 1923 il suo primo pezzo dodecafonico (il *Walzer dei cinque pezzi per pianoforte* op. 23) e a lui e ai suoi allievi **A. Berg** e **A. Webern** si deve la concreta **formulazione della dodecafonìa come momento fondamentale della storia della musica del Novecento**; ma intorno al 1920 anche J. M. Hauer e H. Eimert studiarono la teorizzazione di metodi analoghi. Secondo Schönberg la dodecafonìa rappresenta la nuova organizzazione, dopo che l'atonalità espressionista aveva sciolto tutti i nessi linguistici, e fonda la sua necessità storica sulla saturazione dello spazio tonale. **Un brano dodecafonico si basa su una serie comprendente le 12 note della scala temperata. La serie può essere usata nella disposizione originale, a ritroso (dall'ultima nota alla prima), invertendo la dire-**

**zione degli intervalli e nel ritroso dell'inversione.** Accanto a questi procedimenti fondamentali, ispirati alle antiche tecniche contrappuntistiche, ve ne sono altri; inoltre, la serie serve a organizzare il pezzo anche per quanto riguarda gli incontri armonici delle note: si applica, cioè, in senso verticale come in senso orizzontale. **Il rispetto dell'ordine delle 12 note stabilisce nella serie serve a garantire la distruzione di ogni gerarchia fra loro: in questo senso, la dodecafonìa non contraddice l'atonalità espressionista, ma la radicalizza, fornendo al compositore una sorta di sistema di controllo.** La dodecafonìa, accolta in accezioni profondamente diverse, caratterizza dopo il 1920 la produzione di Schönberg, Berg e Webern, che hanno scritto con questo metodo i capolavori della piena e tarda maturità e hanno trovato seguaci in E. Krenek, L. Dallapiccola e molti altri. Intorno al 1950 si operò, da parte dei più giovani compositori, un superamento della dodecafonìa mediante l'applicazione della serie non solo alle altezze delle note, ma anche al ritmo, al timbro, alla dinamica e ad altre dimensioni del fatto musicale.

Innovazione  
e legame  
con la tradizione

23) e il *Quintetto* op. 26 per strumenti a fiato (1923-24), si nota una sorta di irrigidimento, di freddezza metallica.

In Schönberg sono sempre coesistiti arditezze innovatrici e profondi legami con la tradizione: la tensione derivante da tale duplice aspetto, che lo fece definire “**conservatore rivoluzionario**”, fu sempre un elemento caratterizzante della sua poetica. Tuttavia, una nostalgia del passato sembrò emergere nei primi anni dell'esilio americano con più evidenza, spingendo il musicista, oltre al pieno recupero delle proprie radici ebraiche, a **ritorni alla tonalità**, o a riprese e allusioni tonali all'interno di opere dodecafoniche (*Concerto per violino*, 1936; *Ode a Napoleone*, 1942; *Concerto per pianoforte*, 1942).

### ■ Il secondo dopoguerra

Nelle opere degli ultimi anni Schönberg superò anche questa fase (in cui la sua inventiva sembrò dar luogo a esiti in un certo senso addolciti, a un gesto compositivo meno teso), in **una**

serie di capolavori che recuperarono un'eccezionale libertà creativa, comprendendo tutte le esperienze precedenti e facendo rivivere alla loro luce l'arditezza e la fantasia degli anni dell'espressionismo; si ricordano, in particolare, il *Trio op. 45* (1946), *De Profundis* (1949), *Un sopravvissuto di Varsavia* (1947). Incompiuto è rimasto uno dei massimi vertici della produzione di Schönberg, *Mosè e Aronne*, i cui due atti, portati a termine fra il 1930 e il 1932, rappresentano uno dei testi più alti e significativi del teatro musicale del XX secolo. Fra le sue opere teoriche sono di fondamentale importanza *Trattato di armonia* (1910-11), *Stile e idea* (1950) e *Funzioni strutturali dell'armonia* (1954).

"Un sopravvissuto di Varsavia"

"Mosè e Aronne", capolavoro del Novecento

## ARNOLD SCHÖNBERG

### OPERE TEATRALI

op.	titolo	libretto	rappresentazione
17	<i>Erwartung</i> (Attesa), "monodramma"	M. Pappenheim	Praga, Nuovo T. Tedesco, 6 aprile 1924
18	<i>Die glückliche Hand</i> (La mano felice), "dramma con musica"	proprio	Vienna, Volksooper, 14 ottobre 1924 (comp. 1908-13)
32	<i>Von Heute auf Morgen</i> (Dall'oggi al domani), 1 atto	M. Blonda	Francoforte s. M., Städtische Bühnen, 1° febbraio 1930
—	<i>Moses und Aron</i> , 3 atti (portati a termine solo i primi 2 atti)	proprio	Zurigo, Stadttheater, 6 giugno 1957 (comp. 1930-32)

### COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA

op.	titolo	data
5	<i>Pelleas und Melisande</i> , poema sinfonico (da M. Maeterlinck)	1903
16	Cinque pezzi	1909
31	Variazioni	1926-1928
36	Concerto per violino	1936
42	Concerto per pianoforte	1942
43	Tema e variazioni per banda (trascritto anche per orchestra)	1943

### PRINCIPALI COMPOSIZIONI VOCALI

—	<i>Gurrelieder</i> (Canti di Gurre; testo di J. P. Jacobsen) per 5 soli, voce recitante, 3 con maschili a 4 voci, coro misto a 8 voci e grande orchestra	1900-1911
13	<i>Friede auf Erden</i> (Pace sulla terra; testo di C.F. Meyer) per coro (vers. con orchestra 1911)	1907
15	15 <i>Lieder</i> da <i>Das Buch der hängenden Garten</i> (Il libro dei giardini pensili) per soprano e pianoforte (testi di S. George)	1908-1909
21	<i>Pierrot lunaire</i> (testo di A. Giraud), 21 pezzi per <i>Sprechstimme</i> (canto parlato), pianoforte, flauto, clarinetto, violino, viola, violoncello	1912
39	<i>Kol Nidre</i> (dall'ebraico) per voce recitante e orchestra	1938
41	<i>Ode to Napoleon Bonaparte</i> (testo di G. Byron) per voce recitante e quartetto d'archi	1942
46	<i>A Survivor from Warsaw</i> (Un sopravvissuto di Varsavia; da una cronaca) per voce recitante, coro e orchestra	1947
50b	<i>De profundis</i> per coro a 6 voci	
50c	<i>Moderner Psalm</i> (testo proprio; incompiuto) per voce recitante, coro e orchestra	1950

## LA COMPOSIZIONE CON DODICI NOTE

“Il metodo di composizione con dodici note è nato da una necessità. Negli ultimi cento anni, lo sviluppo del cromatismo ha radicalmente trasformato il concetto di armonia. L'idea che una nota base la fondamentale, dominasse la costruzione degli accordi e ne regolasse la successione – ossia il concetto di *tonalità* – dovette dapprima svilupparsi nel concetto di *tonalità estesa*, per giungere, subito dopo, a mettere in dubbio la stessa possibilità di quella fondamentale a essere considerata ancora il centro di riferimento di ogni armonia e successione armonica. Di più, si dubitò persino che una tonica posta all'inizio o alla fine, o in qualsiasi altro punto, avesse realmente un significato costruttivo. L'armonia di Richard Wagner aveva provocato un mutamento nella funzione logica e costruttiva dell'armonia, di cui il così detto uso *impressionistico* delle armonie, praticato soprattutto da Debussy, fu una conseguenza. Prive di funzioni costruttive, le armonie debussiane hanno spesso soddisfatto un intento coloristico volto a esprimere stati d'animo e immagini: immagini e stati d'animo

che, pur d'ordine extramusicale, divennero elementi costruttivi incorporati nelle funzioni musicali e determinarono una specie di comprensibilità puramente emotiva. A questo punto, la tonalità poteva già dirsi detronizzata, almeno in pratica se non in teoria, perché tutto ciò da solo non avrebbe portato a un mutamento radicale nella tecnica compositiva. Esso infatti divenne indispensabile allorché si avviò una contemporanea evoluzione destinata a concludersi con quella che io chiamo l'*emancipazione della dissonanza*. [...] Il termine *emancipazione della dissonanza* significa [...] che la comprensibilità della dissonanza viene considerata equivalente alla comprensibilità della consonanza. Uno stile che dunque si basa su simili premesse tratta la dissonanza allo stesso modo della consonanza, e rinuncia a un centro tonale. Naturalmente evitando di stabilire una tonalità si viene a escludere la stessa modulazione, poiché modulare vuol dire abbandonare una determinata tonalità per entrare in un'altra.”  
da: A. Schönberg, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 106-108.

## Alban Berg: poetica e consapevolezza della complessità

Alban Berg (Vienna 1885 - 1935) si dedicò alla musica da autodidatta, dal 1904 al 1910 fu allievo di A. Schönberg, quindi suo amico e collaboratore, formando con lui e A. Webern uno stretto sodalizio. Nel 1925, in seguito alla prima rappresentazione del suo *Wozzeck*, si impose all'attenzione del mondo musicale europeo. Fino alla morte alternò i soggiorni a Vienna e in Carinzia, sulle rive del Wörthersee, dedicandosi, fra l'altro, all'insegnamento privato della composizione. Nel 1933, con l'ascesa del nazismo, vide cessare le esecuzioni dei suoi lavori in Austria, ma continuò a godere di grande considerazione all'estero.

### ■ Caratteri generali e prime opere

La figura di Berg si colloca nell'ambiente culturale viennese in cui erano attivi pittori e letterati come O. Kokoschka, K. Kraus, P. Altenberg e altri rappresentanti di un'avanguardia



che denunciava con lucida e a volte parossistica violenza l'ipocrisia morale dell'Austria asburgica e la crisi di un mondo in disfacimento. **Nel clima dell'espressionismo si radicano il pessimismo di Berg, il suo esasperato grido di rivolta di fronte al presagio di rovina e la dimensione elegiaca dello straziante congedo.** Il suo drammatico linguaggio **si legò alla tradizione "tardoromantica"** di J. Brahms, di H. Wolf e, **soprattutto, di G. Mahler**, del quale passarono nelle sue opere sia l'idea della necessità di un taciuto "programma interiore", sia la pratica compositiva dell'irruzione di stravolte sonorità orchestrali, di grandi salti melodici e di laceranti tensioni lirico-armoniche. Il condizionamento del gusto tardoromantico, insieme all'influsso di C. Debussy, è evidente nei *Lieder* giovanili. Con la *Sonata op. 1* per pianoforte (1907-08), non lontana da contemporanei modelli formali di Schönberg, il mondo poetico di Berg è chiaramente riconoscibile: tutta la sua opera, peraltro, è improntata a una rara unità e coerenza. Nei quattro *Lieder* op. 2 (1909) e nel *Quartetto* op. 3 (1910) il linguaggio tonale appare già pienamente messo in crisi: Berg proseguì sulla via dell'atonalismo con i *Lieder* op. 4 (1912, su testi di L. Altenberg), che, insieme ai *Tre pezzi per orchestra* op. 6 (1914-15), segnarono i primi contatti con la grande orchestra.

Uno straziante congedo a un mondo in disfacimento

L'influenza di Mahler

I "Tre pezzi per orchestra" op. 6

### ■ Le opere della maturità artistica

Dopo la raffinata rarefazione timbrica dei *Lieder*, nell'op. 6 il linguaggio orchestrale denso ed estremamente complesso, ai limiti della saturazione, e la tensione drammatica anticiparono gli accenti del *Wozzeck* (1915-21). In quest'opera, uno dei capolavori del teatro musicale contemporaneo, **la tematica berghiana della solitudine e della tragica e angosciata condizione esistenziale si incarna in un disperato grido di protesta**, a contatto con il lucido e polemico testo di G. Büchner. **Il secondo capolavoro teatrale di Berg, *Lulu* (1925-37)**, fu preceduto da due opere di grande interesse, il *Concerto da camera per violino, pianoforte e 13 strumenti a fiato* (1925) e soprattutto la *Suite lirica* (1925-26), una delle più alte pagine per quartetto d'archi scritte nel XX secolo. *Lulu* rimase incompiuta nella strumentazione di parte del III atto, finito solo nei brani inclusi nella *Lulu-Symphonie*, ricavata dall'opera. *Lulu* (poi completato da F. Cerha, 1979) è **dodecafonica, ma nella personale accezione data da Berg a quel metodo compositivo**, che gli servì soprattutto ad assicurare la coerenza dell'immagine musicale e venne "inserito come un dispositivo di sicurezza più che realizzato seguendo la sua specifica sollecitazione interna" (T. W. Adorno), prestandosi a ren-

"Wozzeck"

"Lulu"

Il "Concerto per violino": struggente lirismo e legame con la tradizione

dere anche echi e ombre tonali. Ciò appare particolarmente evidente nel *Concerto per violino* (1935), in cui **la serie stessa si articola secondo principi tonali** e vengono citati una melodia popolare della Carinzia e un corale di J.S. Bach (l'inizio del quale coincide con le ultime quattro note della serie). **Lo struggente lirismo di questa meditazione sulla morte tende a una disperata volontà di comunicazione**; l'impossibilità di sanare la frattura stilistica tra il corale e il resto dell'opera si risolve nell'espressione di una desolata profondità dolorosa. Il costante **legame con la tradizione**, avvertibile in tutta l'opera di Berg più che in quella di Schönberg o di Webern, **ha il senso appunto di una nostalgia del "canto", della comunicazione ormai impossibile**; non a caso trova corrispondenza in un'articolazione formale tra le più dense e complesse, che non tende, però, all'ordine, ma al caos e al disfaccimento. La sostanza del discorso musicale di Berg è rivolta all'annientamento, all'estinzione senza speranza del discorso stesso.

## Verso la purezza stilistica: Anton Webern

Anton von Webern (Vienna 1883 - Mittersill, Salisburgo 1945), allievo di G. Adler, si laureò a Vienna con una tesi su H. Isaac; nel 1904 iniziò gli studi di composizione con A. Schönberg e, dopo diversi lavori rimasti inediti, ma degni della massima attenzione, scrisse la *Passacaglia* per orchestra, che ritenne degna di figurare come op. 1 (1908). Svolse una notevole attività di direttore d'orchestra, finché, dopo l'occupazione dell'Austria da parte della Germania nazista (1938), si chiuse in un isolamento pressoché totale, ritirandosi a Mittersill, un villaggio vicino a Salisburgo. Qui fu ucciso per tragico errore da un soldato americano delle truppe di occupazione.

### ■ Il cammino artistico

Una precoce rottura con la tonalità

I "Cinque pezzi" op. 5

*La Passacaglia*, lavoro in sé mirabile e ricco di elementi originali, è il congedo di Webern dal tardoromanticismo; già nei *Lieder* op. 3 e 4 (1908-09), su testi di S. George, egli **rompe con la tonalità** e nello stesso tempo individua il nucleo essenziale del proprio lirismo. I *Cinque pezzi* op. 5 per quartetto d'archi (1909) segnano l'avvio di una ricerca di concentrazione aforistica che, proseguita con i *Quattro pezzi* op. 7 per violino e piano (1910), con i mirabili *Sei pezzi* op. 6 (1910) e *Cinque pezzi* orchestrali op. 10 (1913) e con le *Sei bagattelle* op. 9 per quartetto d'archi (1913), giungeva all'**esito più radicale nei Tre piccoli pezzi** op. 11 per violoncello e pianoforte (1914).

L'esperienza aforistica perseguita con così assoluta coerenza si rivela aspetto essenziale della poetica di Webern, volta a estrarre dal suono un'immagine di massima concentrazione lirica, ricercando nell'intensità dell'attimo, carico di pregnanza espressiva, una compiuta totalità. Ogni convenzione di simmetria formale o di articolazione discorsiva è superata in questi pezzi, come pure nelle opere che seguono l'adozione del metodo dodecafonico. L'uso che Webern fa della dodecafonia come strumento per conquistare un'assoluta purezza stilistica interessò molto le avanguardie del secondo dopoguerra, che vollero definirsi postwerberniane: lo studio dei capolavori del Webern dodecafonico non dovrebbe, però, ignorare la continuità della sua poetica e il significato che in tale luce assumono i suoi procedimenti. Con essi Webern mira a una sorta di decantazione del materiale musicale da ogni residuo tradizionale, attraverso un'estrema rarefazione, ai limiti di un'astrazione metafisica, dove essenziale è il peso dei silenzi, delle pause, dei vuoti che definiscono le figurazioni. Non c'è in tutta l'opera di Webern un solo cedimento nel suo tendere verso un ideale di essenzialità: agli anni del dopoguerra risalgono i *Lieder* op. 14-18 per voce e strumenti (1917-24), quelli per coro op. 19 (1926) e per voce e pianoforte op. 23 e 25 (1935-35), la cantata *La luce degli occhi* op. 26 (1935), la *Prima cantata* op. 29 (1939), la *Seconda cantata* op. 31 (1942), tutte su testi dell'amica H. Jone; il *Trio* op. 20 (1927), la *Sinfonia per orchestra da camera* op. 21 (1928), il *Concerto* op. 24 (1934) e altre pagine strumentali, fra cui le *Variazioni* op. 27 per pianoforte (1936) e op. 30 per orchestra (1940).

L'esperienza  
aforistica

La dodecafonia  
per conquistare  
un'assoluta  
purezza stilistica

Silenzi, pause, vuoti:  
una nuova  
definizione di musica

Le "Variazioni"  
op. 27 e op. 30

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966.
- G. Manzoni, *Schönberg*, Feltrinelli, Milano 1975.
- A. Schönberg, *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano 1984.
- P. Petazzi, *Alban Berg*, Feltrinelli, Milano 1977.
- A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano 1989.

##### Discografia

- A. Schönberg, *Verklärte Nacht* op. 4; *String Trio* op. 45, La Salle, DG 423 250-2.
- A. Schönberg, *Erwartung* op. 17 (+ Webern, *Passacaglia*, op. 1), Mitropoulos, AS 540.
- A. Schönberg, *Moses und Aron*, Scherchen, Stradivarius STR 13615/16 (2CD).
- A. Berg, *Sonate* op. 1 (+ Debussy, *12 Etudes*), Pollini, DG 423 678-2.
- A. Berg, *Violin Concerto* (+ Bach, *Violin Concerto in G minor*), Szegedy-Mitropoulos, AS 626.
- A. Webern, *Complete Works*, Boulez, Sony Cl. SM3K 45845 (3 CD).
- A. Webern, *Lieder*, Dorow, Etcetera KTC 2008.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

## ESPRESSIONISMO

Sorto in Germania agli inizi del XX secolo, coincide in campo musicale con l'esperazione della tonalità, operata principalmente da A. Schönberg, A. Berg e A. Webern sulla base di una precisa poetica: il tormentoso scavo interiore, la concentrazione su un estremo soggettivismo come reazione alla solitudine e alla crisi create da un mondo alienato, la ricerca di un linguaggio che nella sua essenzialità rispondesse soltanto a un criterio di necessità interiore e rifiutasse la tradizione (che appariva compromessa con l'accettazione dell'ordine costituito).

## SCHÖNBERG

La prima fase della produzione di Schönberg, che accoglie anche essenziali influenze da J. Brahms, si muove nell'orbita del gusto postwagneriano. *Kammersymphonie* op. 9 (1906) presenta una scrittura originale, straordinariamente densa ed essenziale, mentre negli ultimi due tempi del secondo *Quartetto op. 10* (1907-08) emerge nettamente la prima definitiva rottura con le convenzioni del sistema tonale. Segui una serie ininterrotta di capolavori, che non soltanto sconvolgono le categorie formali tradizionali, ma propongono originali intuizioni timbriche quale frutto di una "necessità interiore". Nel primo dopoguerra Schönberg elaborò il metodo dodecafonico quale strumento per superare i nessi tonali e ridurre tutta una composizione a una cellula unitaria. Tuttavia in lui coesistono sempre arditezze innovatrici e profondi legami con la tradizione: nei primi anni dell'esilio americano il musicista giunse a ritorni alla tonalità, o a recuperi e allusioni tonali all'interno di opere dodecafoniche (*Concerto per violino*, 1936; *Ode a Napoleone*, 1942; *Concerto per pianoforte*, 1942). Nelle opere degli ultimi anni Schönberg superò anche questa fase, in un'eccezionale libertà creativa; si ricordano, in particolare, il *Trio op. 45* (1946), *De Profundis* (1949), *Un sopravvissuto di Varsavia* (1947). Incompiuto è rimasto *Mosè e Aronne*, uno dei testi più alti e significativi del teatro musicale del XX secolo. Fra le sue opere teoriche di fondamentale importanza: *Trattato di armonia* (1910-11), *Stile e idea* (1950) e *Funzioni strutturali dell'armonia* (1954).

## BERG

Il linguaggio musicale di Berg si lega alla tradizione di Brahms e soprattutto di Mahler, dal quale derivò sia l'idea della necessità di un taciuto "programma interiore", sia la pratica compositiva dell'irruzione di stravolte sonorità orchestrali, di grandi salti melodici e di laceranti tensioni lirico-armoniche. Con la *Sonata op. 1* per pianoforte (1907-08), coi quattro *Lieder* op. 2 (1909) e col *Quartetto op. 3* (1910) il linguaggio tonale appare già pienamente messo in crisi: Berg proseguì poi sulla via dell'atonalismo con i *Lieder* op. 4 (1912) e i *Tre pezzi per orchestra* op. 6 (1914-15). Nel *Wozzeck* (1915-21) la tematica berghiana della solitudine e della tragica e angosciosa condizione esistenziale si incarna in un disperato grido di protesta. Nella personale concezione di Berg, il metodo dodecafonico si presta a rendere anche echi e ombre tonali: ciò appare evidente, ancor più che nella *Lulu* (1925-37), il secondo capolavoro teatrale di Berg, nel *Concerto per violino* (1935), in cui la serie stessa si articola secondo principi tonali. Lo struggente lirismo di questa meditazione sulla morte tende a una disperata volontà di comunicazione.

## WEBERN

Già i *Lieder* op. 3 e 4 (1908-09) su testi di S. George rompono con la tonalità; i *Cinque pezzi* op. 5 per quartetto d'archi (1909) segnano l'avvio di una ricerca di concentrazione aforistica proseguita con i pezzi orchestrali op. 7 (1910), op. 6 (1910) e op. 10 (1913), con le *Sei bagattelle* op. 9 per quartetto d'archi (1913) e nei *Tre piccoli pezzi* op. 11 per violoncello e pianoforte (1914). L'esperienza aforistica si rivela aspetto essenziale della poetica di Webern, che utilizza la tecnica dodecafonica per estrarre dal suono un'immagine di rarefatta concentrazione lirica, ai limiti di un'astrazione metafisica, dove essenziale è il peso dei silenzi, delle pause, dei vuoti che definiscono le figurazioni.

# 19 Igor Stravinskij

---

*Stravinskij rappresenta indubbiamente **un unicum nella storia della musica** e ciò non soltanto per merito della sua genialità: la sua stessa biografia possiede tratti difficilmente ripetibili, se si considera l'ampiezza della sua esperienza, che spazia dalla Russia natale alla Svizzera, da Parigi agli Stati Uniti, trovandosi così a vivere tanto nell'Europa orientale quanto in quella continentale e nell'Occidente californiano. La sua **strabilante maestria tecnica** gli permise di assimilare gli stili più diversi, di perseguire coerentemente un'idea di musica che molti ritengono la più idonea a incarnare ciò che si chiama musica del Novecento.*

## Igor Stravinskij

**Igor Fëderovič Stravinskij** (Oranienbaum, Pietroburgo 1882 - New York 1971) era figlio di un cantante lirico (basso) e fu avviato a studi di diritto, ma nel 1903 divenne allievo privato di N. Rimskij-Korsakov, che, oltre a dargli lezioni (fino alla morte, nel 1908), si adoperò perché le sue prime composizioni fossero eseguite. Una svolta decisiva nella carriera di Stravinskij fu l'incontro con l'impresario S. Djagilev, che gli propose di collaborare per i suoi Ballets Russes e gli commissionò la partitura dell'**Uccello di fuoco** (Parigi, 1910), **prima grande affermazione** del compositore. La collaborazione con Djagilev, a cui sono legati molti dei suoi successivi capolavori (fino al 1928), lo spinse a prolungati trasferimenti a Parigi e rese più rari i soggiorni in Russia: negli anni del primo conflitto mondiale, Stravinskij visse in Svizzera e, dopo la rivoluzione d'ottobre, decise di non tornare più in patria, risiedendo in Francia dal 1920 al 1939 e assumendo nel 1934 la cittadinanza francese. In quel periodo si dedicò anche all'attività di pianista e direttore d'orchestra. Nel 1939 accettò un invito della Harvard University e si stabilì a Hollywood, negli Stati Uniti (ne assunse la cittadinanza nel 1945). Dopo il secondo conflitto mondiale compì numerose tournée in Europa (nel 1962 anche in Russia), proseguendo inoltre l'attività compositiva fino agli ultimi anni.

Un artista  
cosmopolita

### ■ Le opere “russe”

Il complesso percorso stilistico che si ravvisa nell'ampia produzione di Stravinskij è **caratterizzato da svolte che suscitavano scandalo e parvero enigmatiche, anche se ri-**

Un percorso  
stilistico complesso

## L'AFFERMAZIONE DEL BALLETO RUSSO

La fine della meravigliosa avventura del balletto romantico, dovuta in gran parte al ritiro dalle scene di Maria Taglioni (1847) e delle altre eccezionali ballerine (fra il 1851 e il 1857) coincise con un'epoca di crisi del balletto europeo, dovuta a cause molteplici, quali il sopraggiungere di nuove tendenze artistiche e letterarie, la mancanza di libretti validi, l'esaurirsi d'inventiva nei costumi e nelle scene, sempre più stereotipati. Alla decadenza dei valori coreografici europei fece riscontro la rigogliosa fioritura del balletto russo: ballerini, coreografi e musicisti si sentirono attratti dalla Russia dove, sotto la protezione degli zar, il balletto, portatovi per la prima volta da A. Rinaldi Fossano, aveva trovato condizioni ideali di vita. A San Pietroburgo, dove già avevano lavorato l'austriaco Hilverding, l'italiano Angiolini e il francese Perrot e dove erano state acclamate le grandi ballerine romantiche, apparve la figura di M. Petipa, che nominato *maître de ballet* al Teatro Mariinskij, nel 1862 donò nuovo vigore al balletto russo e realizzò capolavori quali *La bella addormentata nel bosco* (1890) e, in gran parte, *Il lago dei cigni*, dove la musica di P.I. Čajkovskij è intesa non come semplice accompagnamento alla danza, ma come elemento attivo e integrante della coreografia. Con Petipa si realizzarono la fusione italo-franco-russa nel balletto e l'unione fra l'elemento maschile di scuola italiana, pieno di vigore interpretativo e di alto virtuosismo tecnico, e l'elemento femminile di scuola francese, ricco di grazia stilistica e perfezione estetica. Con lui la figura del ballerino, che era ridotta al semplice ruolo di partner, ritrovò la sua dignità. Successivamente la Russia, che per lungo

tempo si era limitata a importare la sua arte e i suoi artisti dall'Europa occidentale, avvertiva l'esigenza di un radicale mutamento: rinnovare l'invecchiata concezione del balletto, rappresentata dalla figura dominante di Petipa, incoraggiando tutto quanto vi fosse di originale e creativo nell'arte. Portavoce delle nuove istanze fu la rivista pietroburghese "Mir Iskusstva" (Il mondo dell'Arte, 1898), diretta da S. Djagilev, alla quale collaborarono insigni pittori e musicisti. Risultato di tali fermenti fu la creazione, allo Châtelet di Parigi nel 1909, dei *Ballets Russes* a opera di Djagilev, fautore con M. Fokin (il maggior coreografo russo del tempo) di una moderna concezione estetica del balletto, considerato uno spettacolo in cui danza, musica e pittura contribuiscono in misura uguale all'espressione. La compagnia si avvalse quindi di solisti eccezionali (A. Pavlova, T. Karsavina, V. Nijinskij ecc.). L'estrema importanza conferita alla musica dal balletto di Djagilev diffuse la fama di I.F. Stravinskij, M. de Falla, N. Rimskij-Korsakov, F. Poulenc, S.S. Prokof'ev, D. Milhaud; mentre il vivido rapporto danza-arti figurative chiamò alla scenografia, oltre a L. Bakst e A. Benois, anche P. Picasso, A. Derain, J. Gris, H. Matisse ecc. Il profondo significato della rivoluzione di Djagilev fu la creazione di una nuova poetica, che pose il balletto a stretto contatto con tutte le arti e aperto a ogni sollecitazione. Alla morte di Djagilev, i maggiori esponenti dei *Ballets Russes* furono chiamati all'estero e favorirono la nascita di movimenti autonomi; così negli Stati Uniti Fokin, B.G. Romanov, G. Balanchine; in Francia, Lifar, L. Egorova, Volinin; in Gran Bretagna A. Pavlova ecc.

velano una rigorosa coerenza interna. Gli esordi risentono dell'influenza di Rimskij-Korsakov e anche di P.I. Čajkovskij, A. Skrjabin e C. Debussy: dopo pagine pur notevoli, come, fra l'altro, lo *Scherzo fantastique* (1907-08) e *Fuoco d'artificio* (1907-08), *L'uccello di fuoco* segna nel-

"L'uccello di fuoco"

le scelte timbriche e nell'invenzione ritmica di alcune parti la prima chiara affermazione dell'originalità di Stravinskij, anche se vi si ravvisano ancora in larga misura gli influssi sopra citati.

Il "periodo russo" prosegue con capolavori quali il balletto *Petruška* (Parigi, 1911), *La sagra della primavera* (Parigi, 1913) e *Le nozze* (composte nel 1916-17), tutte pagine che meglio rivelano il senso dirompente della presenza stravinskiana nel quadro della musica di quegli anni. Lo caratterizzano la presenza di un *melos* slavo radicato in una sostanza popolare russa (quasi sempre senza citazioni dirette), l'originale concezione timbrica, mirante a secche e asciutte profilature, o anche (specie nella *Sagra*) a duri blocchi sonori pietrificati, la frequente politonalità (e comunque un uso piuttosto libero delle dissonanze) e, soprattutto, un'invenzione ritmica senza precedenti, che tocca nella *Sagra* una complessità tale da interessare anche le recenti avanguardie. La violenza di questa partitura, ispirata a una mitica visione di una Russia arcaica, è legata anche a una sorta di impassibile oggettività con

"La sagra della primavera": una musica dirompente

## RIVOLUZIONE O NOVITÀ?

"Han fatto di me un rivoluzionario mio malgrado. Ora noi sappiamo che i moti rivoluzionari non sono mai completamente spontanei: c'è della gente abile che fa la rivoluzione con cognizione di causa... Bisogna stare attenti a non farsi ingannare da coloro che ci attribuiscono intenzioni che non sono le nostre [...] Il tono di un'opera come la *Sagra* ha potuto sembrare temerario, e il suo linguaggio aspro nella sua novità: ciò non implica in alcun modo che essa sia rivoluzionaria nel senso più sovversivo della parola. Se basta rompere un'abitudine per meritare la taccia di rivoluzionario, ogni musicista che ha qualche cosa da dire, e che esce, per dirla, dalla convenzione stabilita, dovrebbe esser considerato tale. Perché gravare il dizionario delle belle arti di questo vocabolo rombante, che indica, nella sua accezione abituale, uno stato di disordine e di violenza, mentre vi sono tante parole più adatte a designare l'originalità? [...] Le nostre "élites" di avanguardia, votate a una perpetua esagerazione, aspettano ed esi-

gono dalla musica che essa soddisfi il loro gusto di assurde cacofonie. Dico "cacofonia" senza temere d'essere incluso nelle file dei vecchi pompieri, fra i *laudatores temporis acti*. Adopero questa parola con la serena coscienza di non fare minimamente marcia indietro. La mia posizione al riguardo non è affatto cambiata dal tempo in cui componevo la *Sagra* e in cui ci si compiaceva di far di me un rivoluzionario: oggi come ieri, io diffido della moneta falsa e mi guardo dal prenderla per denaro contante. Cacofonia vuol dire suono cattivo, merce illegale, musica non coordinata che non resiste a una critica seria. [...] Insomma io confesso d'esser completamente insensibile al fascino della rivoluzione. Tutti i rumori che essa può fare non destano in me alcuna eco: perché la rivoluzione è una cosa e la novità un'altra. Anzi, quando non si presenta in forme esagerate, la novità non è sempre riconosciuta dai suoi contemporanei." da: I. Stravinsky, *Poetica della musica*, Curci, Milano 1978.

"Histoire du soldat":  
verso la svolta

cui viene guardato lo sprigionarsi di barbariche forze primordiali. L'ineluttabilità del sacrificio nella *Sagra*, come l'amara sorte della marionetta in *Petruška*, rimanda coerentemente agli sviluppi successivi del pessimismo stravinskiano, che trova un'ulteriore, radicale espressione (con mezzi musicali diversi) nella *Storia del soldato* (*Histoire du soldat*, Losanna, 1918): si può ravvisare nell'*Histoire* l'inizio di una **netta svolta** nello stile stravinskiano, in cui, alla scelta della condizione di esule, corrisponde l'**abbandono di soggetti e di inflessioni musicali "russe", accompagnato da una forte semplificazione della scrittura ritmica** e da un interesse per altri fenomeni musicali, come il jazz e la musica di consumo.

### ■ La svolta "neoclassica"

Il procedimento di personale appropriazione di formule, per esempio, del jazz (svuotate del significato originario, proiettate in un contesto ambiguo e problematico) prelude da vicino alla svolta "neoclassica", il cui clamoroso inizio si fa risalire al balletto *Pulcinella* (Parigi, 1920) su musiche di G.B. Pergolesi (o ritenute sue).

Riprendendo pagine, temi, o più spesso atteggiamenti stilistici del passato, dal barocco a Čajkovskij, Stravinskij abbandona le punte e le tensioni che avevano spaventato il pubblico della *Sagra*, ma questo "ritorno all'ordine" non è affatto un recupero vitalistico e fiducioso della tradizione: al contrario, è un'operazione esercitata con amara consapevolezza, con tagliente e ambigua ironia su stilemi linguistici rinsecchiti, svuotati di senso dall'interno, collocati in un contesto deliberatamente improprio. È il "ritorno" a un ordine morto e pietrificato, lucido e consapevole frutto di una profonda sfiducia nella storia, di un radicale pessimismo che rifiuta la possibilità di costruire un linguaggio "nuovo" ed esorcizza in un implacabile oggettivismo una catastrofica condizione esistenziale.

Fra le pagine più alte della fase "neoclassica" devono essere ricordati almeno l'opera-oratorio *Oedipus rex* (1927, su testo di J. Cocteau tratto da Sofocle e tradotto in latino da J. Daniélou) e l'opera *La carriera di un libertino* (Venezia, 1951), dove più esplicito appare il tragico fatalismo stravinskiano; i balletti *Apollo Musagete* (1928) e *Il bacio della fata* (1928), *Gioco di carte* (1937), *Orpheus* (1947); la *Sinfonia di salmi* (1930), l'*Ottetto* per fiati (1923), la *Messa* (1948), la *Sonata* (1924) e la *Serenata* (1925) per pianoforte, il *Concerto* (1935), per due pianoforti, e molta altra musica strumentale degli anni 1920-50.

Un ritorno  
all'ordine amaro  
e di tagliente ironia



## IGOR STRAVINSKIJ

## LE PIÙ CELEBRI COMPOSIZIONI PER IL TEATRO

titolo	libretto o scenografia	rappresentazione
<i>Loiseau de feu</i> ( <i>L'uccello di fuoco</i> ), balletto fantastico in 2 quadri	scen. propria e M. Fokin	Parigi, Opéra, 25 giugno 1910
<i>Petruska</i> , "burlesque" in 4 scene	scen. propria e A. Benois	Parigi, T. (teatro) du Châtelet, 13 giugno 1911
<i>Le sacre du printemps</i> ( <i>La sagra della primavera</i> ), quadri della Russia pagana in 2 parti	scen. propria e N. Roerich	Parigi, T. des Champs Élysées, 29 maggio 1913
<i>Le rossignol</i> , fiaba musicale in 3 atti	libr. proprio e S. Mitusov (da H.C. Andersen)	Parigi, Opéra, 26 maggio 1914
<i>Renard</i> (Volpe), "burlesque"	scen. propria	Parigi, Opéra 18 maggio 1922 (comp. 1916)
<i>Les noces</i> ( <i>Le nozze</i> ), scene coreografiche russe	scen. propria	Parigi, T. de la Gaîté Lyrique, 13 giugno 1923 (comp. 1917)
<i>L'histoire du soldat</i> ( <i>La storia del soldato</i> ) in 2 parti	testo di C.-F. Ramuz	Losanna, T. Municipale, 28 settembre 1918
<i>Pulcinella</i> , balletto con canto in 1 atto	scen. L. Massine	Parigi, Opéra, 15 maggio 1920
<i>Mavra</i> , opera buffa in 1 atto	libr. B. Kochno	Parigi, Opéra 3 giugno 1922
<i>Oedipus rex</i> , opera-oratorio in 2 atti	libr. proprio e J. Cocteau (da Sofocle)	Parigi, T. Sarah Bernhardt, 30 maggio 1927
<i>Apollon Musagète</i> , balletto in 2 scene	scen. A. Bolm	Washington, Library of Congress, 27 aprile 1928
<i>Perséphone</i> , melologo in 3 scene	libr. A. Gide	Parigi, Opéra, 30 aprile 1934
<i>Jeu de cartes</i> ( <i>Gioco di carte</i> ), balletto in 3 mani	scen. G. Balanchine	New York, T. Metropolitan, 27 aprile 1937
<i>Orpheus</i> , balletto in 3 scene	scen. G. Balanchine	New York, Ballet Society, 28 aprile 1948
<i>The Rake's Progress</i> ( <i>La carriera di un libertino</i> ), opera in 3 atti	W.H. Auden e C. Kallman	Venezia, T. La Fenice, 11 settembre 1951

## MUSICA DA CAMERA

titolo	data
Sonata in fa diesis minore per pianoforte	1903-1904
<i>Quatre Études</i> op. 7 per pianoforte	1908
Studio per pianola	1917
Tre pezzi per clarinetto solo	1919
<i>Piano-Rag-Music</i>	1919
Concertino per quartetto d'archi	1920
<i>Les cinq doigts</i> ( <i>Le cinque dita</i> ), 8 melodie molto facili su 5 note	1921
Ottetto per strumenti a fiato	1922-1923
Sonata per pianoforte	1924
Serenata in la per pianoforte	1925
Duo concertante per violino e pianoforte	1931-1932
Concerto per 2 pianoforti	1931-1935
Sonata per 2 pianoforti	1943-1944
<i>Élégie</i> per violino (o viola) solo	1944
Settimino per clarinetto, corno, fagotto, pianoforte, violino, viola e violoncello	1952-1953

La dodecafonia  
stravinskiana:  
un reperto fossile

### ■ Le opere "seriali"

L'ultima svolta (apparente) del compositore è stata la graduale assunzione della dodecafonia (a partire dal *Settimino*, 1952): anch'essa viene sentita come un fatto ormai storizzato, riducibile a fossile, disponibile alle gelide, ieratiche, ascetiche costruzioni del tardo Stravinskij, che nei confronti della musica della seconda scuola di Vienna (v. cap. 18) non tenne un atteggiamento molto diverso da quello che aveva avuto verso le tradizioni classiche. Fra i capolavori dell'ultimo periodo si ricordano il balletto *Agon* (1953-57); *Canticum sacrum* (1955) e *Threni* (1957-58) per soli, coro e orchestra; *Movements* (1958-59) per pianoforte e orchestra; la cantata *A sermon, a narrative and a prayer* (1961), e *Requiem Canticles* (1966) per soli, coro e orchestra.

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- I. Stravinsky, *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1984.
- M. Mila, *Compagno Stravinsky*, Einaudi, Torino 1983.
- G. Vinay, *Stravinsky neoclassico*, Marsilio, Venezia 1987.

##### Discografia

- Strawinsky, *Le chant du rossignol; Jeux de cartes; Feux d'artifice*, Cantelli, AS 530.
- Strawinsky, *Petrouchka; Le Sacre du Printemps*, Boulez, DG 435 769-2.
- Strawinsky, *Violin Concerto in D* (+ Bartok, *Violin Concerto* n. 2), Philips 456 542-2.
- Stravinskij, *Symphonie des psaumes; Oedipus Rex*, Ançerl, Supraphon.
- Stravinskij, *L'oiseau de feu; Feu d'artifice*, Boulez, DG 437 850-2.
- Stravinskij, *Pulcinella; Ragtime; Renard*, Salonen, Sony Cl. SK 45965.

#### SCHEMA RIASSUNTIVO

##### STRAVINSKIJ

Il complesso percorso stilistico riconoscibile nell'ampia produzione di Stravinskij è caratterizzato da svolte che suscitano scandalo e parvero enigmatiche, anche se rivelano oggi una rigorosa coerenza interna.

##### Il periodo russo

*L'uccello di fuoco* segna nelle scelte timbriche e nell'invenzione ritmica di alcune parti la prima affermazione dell'originalità di Stravinskij. Il "periodo russo" prosegue con capolavori quali il balletto *Petrushka* (1911), *La sagra della primavera* (1913) e *Le nozze* (composte nel 1916-17). Tutte queste pagine possiedono una precisa caratterizzazione: l'originale concezione timbrica, la frequente politonalità (e comunque un uso piuttosto libero delle dissonanze) e, soprattutto, un'invenzione ritmica senza precedenti. La *Storia del soldato* (1918) dà inizio a una netta svolta: all'abbandono di soggetti e di inflessioni musicali "russe" si accompagna una forte semplificazione della scrittura ritmica e un interesse per altri fenomeni musicali, come il jazz e la musica di consumo.

##### Il neoclassicismo

Al balletto *Pulcinella* (1920) si fa risalire la svolta "neoclassica". Stravinskij abbandona le tensioni della *Sagra della primavera* per riprendere pagine, temi, o più spes-

## segue

so atteggiamenti stilistici del passato: un'operazione esercitata con amara consapevolezza, con tagliente e ambigua ironia su stilemi linguistici svuotati di senso dall'interno, collocati in un contesto improprio. È il "ritorno" a un ordine morto e pietrificato, lucido e consapevole frutto di una profonda sfiducia nella storia e nella possibilità di costruire un linguaggio "nuovo", ed esorcizza in un implacabile oggettivismo una catastrofica condizione esistenziale. Fra le pagine più alte della fase "neoclassica": l'opera-oratorio *Oedipus rex* (1927, su testo di J. Cocteau tratto da Sofocle) e l'opera *La carriera di un libertino* (1951); i balletti *Apollo Musagete* (1928), *Il bacio della fata* (1928), *Gioco di carte* (1937), *Orpheus* (1947); la *Sinfonia di salmi* (1930), l'*Ottetto* per fiati (1923), la *Messa* (1948); la *Sonata* (1924) e la *Serenata* (1925) per pianoforte; il *Concerto* (1935), per due pianoforti, e molta altra musica strumentale degli anni 1920-50.

## Le opere seriali

L'ultima svolta è la graduale assunzione della dodecafonia (a partire dal *Settimino*, 1952), ma anch'essa recepita come un fatto ormai storicizzato, disponibile a gelide, ieratiche costruzioni. Fra i capolavori dell'ultimo periodo si ricordano il balletto *Agon* (1953-57), *Canticum sacrum* (1955) e *Threni* (1957-58) per soli, coro e orchestra, *Movements* (1958-59) per pianoforte e orchestra, la cantata *A sermon, a narrative and a prayer* (1961) e *Requiem Canticles* (1966) per soli, coro e orchestra.

# 20 Musica tra le due guerre mondiali

---

*Il panorama della musica moderna, che si sviluppa all'incirca dagli inizi del Novecento e giunge sino alla seconda guerra mondiale, è quanto mai ricco e complesso, proponendo, all'interno della cosiddetta **"epoca delle avanguardie storiche"**, una gamma di posizioni assai diversificata. In effetti, proprio questa fu la modalità in cui l'avanguardia riconobbe se stessa nel proporsi alla ribalta storico-musicale: come **un complesso di esperienze, spesso anche molto diverse fra loro, tendenti al superamento della sintassi musicale tradizionale** e del romanticismo ottocentesco in particolare. Fra le posizioni di A. Schönberg e di I. Stravinskij, che con schematica approssimazione possono essere considerati i due poli estremi delle vicende musicali dei primi decenni del Novecento, si inserirono figure come quelle di B. Bartók, P. Hindemith, G.F. Malipiero, E. Satie, C.E. Ives, per non citare che i nomi di alcuni autori dalle caratteristiche stilistiche molto differenziate.*

## **Bartók e Kodály:** **tradizione popolare ed etnomusicologia**

La musica popolare  
ungherese

A B. Bartók e a Z. Kodály spetta il merito di aver rivelato nei primi anni del XX secolo, attraverso un sistematico lavoro di raccolta e di analisi, le reali caratteristiche della più autentica **cultura musicale popolare ungherese**. Questa si compone in prevalenza di **brani vocali senza accompagnamento, sia monodici, sia polifonici, con spiccate strutture modali e riferimento a modelli melodici fissi**; il ritmo è mobilissimo e si distingue in due grandi categorie, la prima delle quali fa riferimento a schemi di danza e di marcia, la seconda si modella sugli schemi del parlato.

### ■ **Béla Bartók**

La vita

**Béla Bartók** (Nagyszentmiklós, oggi Sînnicolau-Mare, 1881 - New York 1945) fu avviato agli studi pianistici dalla madre e seguì i corsi di composizione prima a Bratislava, con L. Erkel (1893), poi all'Accademia Nazionale di Musica di Budapest (1899-1903). Iniziò un'intensa attività concertistica, che lo avrebbe visto proporsi in patria e all'estero sia come solista, sia in duo con la seconda moglie, Ditta Pásztory (1903-1982), anch'ella pianista, e con il violinista J. Szi-

geti. Insegnante di pianoforte all'accademia di Budapest dal 1907, sotto la spinta di Z. Kodály cominciò a interessarsi al folclore contadino, alternando al concertismo e alla composizione frequenti viaggi intrapresi allo scopo di **raccolgere canti popolari, dapprima solo ungheresi e balcanici, successivamente anche turchi e arabi** (il 1913 lo vide, fra l'altro, spingersi fino in Africa settentrionale, nell'oasi di Biskra). Dopo la prima guerra mondiale aderì alla breve esperienza di governo popolare di B. Kun (1919), facendo parte del direttorio musicale. Lasciato l'insegnamento nel 1934, nel 1940 abbandonò l'Ungheria, caduta nell'area di influenza hitleriana, trovando rifugio negli Stati Uniti, dove alternò l'attività di docente presso la Columbia University di New York a sporadiche apparizioni come concertista; morì, in precarie condizioni finanziarie, nel 1945, pochi mesi dopo la fine della guerra.

L'interesse per il folclore contadino

### ■ L'opera di Bartók

La produzione musicale di Bartók, inizialmente debitrice nei confronti dei modelli tardo-ottocenteschi (soprattutto J. Brahms e F. Liszt, sui quali il compositore si era formato) e dell'esperienza di R. Strauss (la cui influenza è palese nella *Sinfonia Kossuth*, 1903), a partire dal 1907 si caratterizzò in modo assolutamente originale. **L'assimilazione del patrimonio popolare e della musica contemporanea, in particolar modo francese, e la scoperta della modalità si rivelano specialmente nella musica da camera e per pianoforte:** se il primo dei 6 *Quartetti* (l'op. 7 del 1908) si presenta come riflessione personale sull'ultimo stile beethoveniano, l'*Allegro barbaro* (1911) e la *Suite* op. 14 (1916) impongono **un pianismo percussivo e ritmicamente ossessivo e una condotta armonica e timbrica assolutamente originale.**

Patrimonio popolare e musica contemporanea

Intanto, **l'avvicinamento al teatro**, avviatosi con l'opera in un atto *Il castello del principe Barabablu* (composta nel 1911, rappresentata nel 1918), **condusse Bartók alla massima proiezione verso la violenza espressionista** con la pantomima *Il mandarino meraviglioso* (composta nel 1918-19, rappresentata nel 1926).

"Il mandarino meraviglioso"

Dopo qualche anno di silenzio, il ritorno alla produzione musicale vide il susseguirsi di capolavori quali i *Quartetti* nn. 3-6 (1927, 1928, 1934, 1939), i primi due *Concerti* per pianoforte e orchestra (1926, 1930-31), la *Musica per archi, percussioni e celesta* (1936), la *Sonata per due pianoforti e percussioni* (1937), il *Concerto* per violino e orchestra (1937-38), il *Divertimento per archi* (1939), fino al

I capolavori strumentali

L'opera didattica

le ultime composizioni americane, il *Concerto per orchestra* (1943), il terzo *Concerto* per pianoforte e orchestra e quello per viola, rimasti entrambi incompiuti (e completati poi da T. Serly).

Non può essere dimenticata la fondamentale opera didattica, rappresentata in particolar modo dalle raccolte *Per bambini* (1908-09, revisione 1945) e *Mikrokosmos* (6 quaderni, 1926-1939), tese, oltre che a fornire un graduale addestramento tecnico, ad **avvicinare i bambini all'autenticità e all'originalità stilistico-espressiva del patrimonio popolare**: prova, ancora una volta, di quel profondo senso della socialità e di quell'accostarsi non paternalistico al mondo contadino che furono, insieme alla capacità di rielaborazione personale delle più diverse esperienze musicali e al desiderio di un rinnovamento continuo, la base di scelte umane e artistiche sempre coerenti.

### ■ Zoltán Kodály

L'influenza  
di Debussy

La raccolta  
della musica  
popolare ungherese

Compiuti gli studi superiori al conservatorio di Budapest, **Zoltán Kodály** (Kecskemét 1882 - Budapest 1967) si laureò nel 1906 anche in lingua e letteratura ungherese e tedesca con una tesi sulla *Struttura strofica della canzone popolare ungherese*. **Si perfezionò** poi a Berlino e a Parigi, **dove conobbe la musica di C. Debussy**, che dopo la musica popolare ungherese esercitò il maggiore influsso sul suo esordio di compositore. Dal 1905 si dedicò, per circa vent'anni, alla **raccolta della musica popolare ungherese**, dapprima da solo e dal 1906 in compagnia di B. Bartók (nella sua ode a Bartók il poeta G. Illyés li chiama "i due grandi gemelli"). Frutto di tale attività è soprattutto la monumentale elaborazione scientifica *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, pubblicata dall'Accademia d'Ungheria (8 volumi, 1951-73).

Come compositore Kodály esordì con pezzi pianistici e, insieme con Bartók, con l'edizione di **Venti canti popolari ungheresi** (1906) per voce e pianoforte, armonizzati **in un contesto non già tonale, ma pentatonico e modale**. Analoghi criteri di composizione Kodály seguì anche nei suoi pezzi orchestrali e corali a più largo respiro, come lo *Psalmus Hungaricus*, per tenore, coro misto e orchestra, scritto per il 50° anniversario della riunione di Pest a Buda (1923), il *Singspiel Hány János* (1926), il *Te Deum di Budavár*, le *Danze di Marosszék* (1930), le *Danze di Galánta* (1934), le *Variazioni su un canto popolare* (dette anche le *Variazioni del pavone*, 1938-39), *La ballata di Cinka Panna*

(1948), la *Sinfonia* (1962). Gli si devono anche l'opera *La filanda magiara* (1932), numerose composizioni di musica da camera (fra cui 2 quartetti, opp. 2 e 10, una sonata per violoncello op. 8, un duo per violino e violoncello op. 7) e soprattutto di musica corale.

**Fautore della diffusione dell'educazione musicale, Kodály cercò di allargarne gli orizzonti, facendola iniziare nella scuola materna e nella scuola elementare, ricercando il passato musicale comune dei popoli ugrofinnici, spostando la cultura musicale ungherese, prevalentemente monodica, verso la coralità.** Fondamento dell'insegnamento kodalyano della musica corale sono i quattro fascicoli delle *Bicinia Hungarica* (1937-42).

Promotore della diffusione dell'educazione musicale

## Erik Satie e il Gruppo dei "Sei"

La contestazione delle sofisticate e intellettualistiche esperienze dell'impressionismo, già in germe con l'arrivo a Parigi dei Ballets Russes di S. Djagilev e della musica di I. Stravinskij, si accese dopo la fine della prima guerra mondiale per opera del **Gruppo dei "Sei"** (G. Auric, F. Poulenc, D. Milhaud, A. Honegger, G. Tailleferre e L. Durey), di E. Satie e H. Sauguet. Dopo una felicissima stagione, però, il gruppo si sciolse e rimasero i contributi personali dei suoi componenti più prestigiosi. Negli anni fra le due guerre sono ancora da ricordare A. Roussel e J. Ibert, in equilibrio tra formalismo neoclassico e impressionismo.

Dai Ballets Russes al Gruppo dei "Sei"

### ■ Erik Satie

**Erik Alfred Leslie Satie** (Honfleur, Calvados 1866 - Parigi 1925) frequentò i corsi di armonia e pianoforte al conservatorio di Parigi e visse facendo il pianista nei cabaret o accompagnando *chansonniers*. Nel 1905, con un gesto clamoroso e ambiguo, intraprese diligenti studi di contrappunto e fuga alla *Schola cantorum* di V. d'Indy e A. Roussel. Amico di C. Debussy, fu guardato come un caposcuola da J. Cocteau e dal Gruppo dei "Sei" e prese parte ad alcuni dei più significativi avvenimenti artistici del primo dopoguerra, collaborando con J. Cocteau, P. Picasso, F. Picabia, con R. Clair per le musiche del film *Entr'acte*.

La vita

Si è soliti distinguere **nella produzione di Satie una prima fase, caratterizzata da scoperte armoniche che anticipano Debussy e da una staticità fuori dal tempo.** Esempari di questa fase sono le *Gymnopédies* (1888) e le *Gnossiennes* (1890) per pianoforte, le *Sonneries de la Rose-Croix* (1892), le *Danses gothiques* (1893) e la *Messe des pauvres* (1895).

L'opera

Un atteggiamento  
dadaista  
ante litteram

Nei pezzi pianistici composti dopo il 1895 (*Trois morceaux en forme de poire*, 1903; *Aperçus désagréables*, 1912; *Trois valse distinguées du Précieux dégoûté*, 1914) la presenza di singolari titoli e didascalie umoristico-paradossali sottolinea l'atteggiamento dadaista ante litteram di Satie (le cui premesse sono ravvisabili anche nella produzione precedente), la sua polemica e provocatoria rinuncia a ogni dimensione espressiva, il suo concentrarsi sulla concretezza di oggetti musicali logorati, inanimati. Non è un caso che la sua lezione sia parsa attuale a un compositore come J. Cage (v. a p. 290) e alle correnti neo-dada. A una non diversa poetica vanno ricondotte l'imperturbabile immobilità e la semplicatissima linearità del *drame symphonique So-crate* (1918).

### ■ Il Gruppo dei “Sei”

Intorno al 1918 l'ammirazione per E. Satie, al quale guardavano come a un caposcuola, e le formulazioni teoriche di J. Cocteau costituirono il punto di riferimento comune di un gruppo di sei giovani compositori: D. Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, G. Auric, L. Durey, G. Tailleferre. Questi musicisti si caratterizzavano, quindi, per la polemica antiromantica, per il gusto per una radicale semplificazione del linguaggio, che accogliesse anche spunti del circo, del music-hall, del jazz, per l'ironia e il sarcasmo dissacratori, per la creazione di oggetti sonori dai lineamenti nettamente stagliati e semplici, fuori da ogni accademica aulicità, da aspirazioni al sublime o da suggestioni impressioniste.

I musicisti che formarono il gruppo presentavano personalità molto diverse fra loro e si direbbero accomunati da una reazione alla crisi di valori seguita alla prima guerra mondiale. Già nel 1921, però, il gruppo aveva perduto alcuni componenti e nel 1924 tale esperienza poteva considerarsi conclusa.

### ■ Darius Milhaud

Proveniente da una facoltosa famiglia ebraica, Darius Milhaud (Aix-en-Provence 1892 - Ginevra 1974) studiò al conservatorio di Parigi sotto la guida di A. Gédalge e C. Widor e alla *Schola Cantorum* con V. d'Indy. Nel 1916 fu in Brasile come segretario del poeta P. Claudel, che ricopriva la carica di ambasciatore. Nel 1918 tornò a Parigi, dove simpatizzò con J. Cocteau ed E. Satie ed entrò a far parte del Gruppo dei “Sei”. Dal 1940 al 1947 insegnò negli Stati Uniti, dove continuò a svolgere attività didattica

Il Gruppo dei “Sei”  
e la polemica  
antiromantica



presso università e conservatori anche dopo aver ottenuto, nel 1947, la cattedra di composizione presso il conservatorio di Parigi.

**La sua vastissima produzione** (circa 450 numeri d'opera), che è il risultato di una libera e fantasiosa sintesi culturale nella quale convergono gli elementi più disparati (dal jazz al folclore sudamericano, alle varie esperienze delle avanguardie storiche del primo Novecento), si segnala per la solidità del mestiere mai disgiunta da un'amara vena di ironia. Fra le 20 opere teatrali ricordiamo: *Les malheurs d'Orphée* (1926), *Il povero marinaio* (1927), *Christophe Colomb* (1930), *L'Orestide* (1949-63), *Bolívar* (1950), *La mère coupable* (1966); fra i 16 balletti: *Il bue sul tetto* (1920), che diede all'autore fama europea, *La création du monde* (1923), *Salade* (1924). Scrisse inoltre 12 sinfonie (1939-61), suite sinfoniche e vari brani orchestrali per strumenti solisti e orchestra (fra cui una ventina di concerti), composizioni sinfonico-corali, tra le quali *La mort d'un tyran* (1932), musica da camera (18 quartetti) e per strumenti solisti (fra cui, in particolare, pezzi per pianoforte), cori e liriche.

Una libera  
e fantasiosa  
sintesi culturale

## ■ Francis Poulenc

**Francis Poulenc** (Parigi 1899-1963) studiò col pianista R. Viñes e con C. Koechlin a Parigi e fu uno degli animatori del Gruppo dei "Sei". Si dedicò interamente alla composizione, collaborando con le maggiori istituzioni internazionali. Il suo linguaggio denota un gusto tipicamente francese per l'eleganza formale e melodica, aperta alle suggestioni di un sottile umorismo, qualche volta pervaso di contenuta malinconia, più spesso di scanzonata vitalità. In questo senso si comprendono la sua adesione al neoclassicismo, le frequenti concessioni all'impressionismo e il rifiuto dello sperimentalismo linguistico delle avanguardie musicali del Novecento.

Fra le composizioni più importanti si ricordano le opere *Les mamelles de Tirésias* (1947, su testo di G. Apollinaire), *Les dialogues des carmélites* (1957, da Bernanos), *La voix humaine* (1959, su testo di J. Cocteau); il balletto *Les biches* (1924); il *Concert champêtre* per clavicembalo e orchestra (1928); il concerto coreografico *Aubade* per pianoforte e strumenti (1929); i numerosi pezzi cameristici e per pianoforte. Compose, inoltre, molta musica sacra (fra cui le *Litanies à la Vierge Noire*, 1936, e *Stabat Mater*, 1950), pezzi corali e vocali, liriche, colonne sonore per film.

Eleganza formale  
e rifiuto dello  
sperimentalismo

## Paul Hindemith e la musica della “Nuova oggettività”

Il recupero  
della tonalità

Per certi aspetti anche P. Hindemith si accostò all'espressionismo musicale, ma egli fu protagonista, negli anni successivi alla prima guerra mondiale, del movimento della **Nuova oggettività** e tentò in seguito un **recupero della tonalità** (sia pure non nel senso più tradizionale). Alla Nuova oggettività si è ricollegato, con più precisa e dichiarata determinazione politica, anche **K. Weill**, il grande collaboratore di B. Brecht. L'avvento al potere del nazionalsocialismo segnò una data fatale per la musica tedesca: tutti i maggiori musicisti, o comunque quelli significativi, furono costretti all'esilio.

La vita

### ■ Paul Hindemith

**Paul Hindemith** (Hanau 1895 - Francoforte 1963) studiò al conservatorio di Francoforte e in tale città fu violinista e direttore d'orchestra all'Opera (1915-23). Iniziò anche una fortunata attività di violista (in quartetto e come solista), di organizzatore presso il Festival di musica contemporanea di Donaueschingen e di compositore d'avanguardia. Nel 1927 divenne professore di composizione alla Musikhochschule di Berlino e **fino al 1935 fu impegnatissimo come concertista, studioso di teoria e di didattica musicale**. Attaccato dal regime nazista perché autore di “musica degenerata”, Hindemith fu costretto a operare sempre di più all'estero. Organizzò nel 1935 un'importante scuola musicale ad Ankara, svolse tournée negli Stati Uniti (1937, 1938 e 1939) e in varie città europee e, abbandonato l'incarico berlinese (1937), si stabilì in Svizzera. Nel 1940 si rifugiò negli Stati Uniti, assumendo la cittadinanza americana e insegnando in varie università. Finita la guerra, Hindemith rientrò in Europa (fu docente all'università di Zurigo dal 1948), mantenendo tuttavia stretti legami con gli Stati Uniti fino al 1953, quando si stabilì definitivamente in Svizzera, sul lago di Ginevra; fino alla morte continuò a comporre e a tenere concerti come solista o direttore.

L'opera

Hindemith **si impose giovanissimo** all'attenzione del mondo musicale **per la provocatoria modernità del linguaggio, aperto ai contributi più diversi, dotato di impressionante vitalità ritmica, liberissimo nell'armonia, ma solidamente contrappuntistico e chiaramente legato alla grande tradizione barocca tedesca**. Tenacemente antiromantico e **cultore convinto dell'oggettivismo musicale**, con le sue opere teatrali (a volte scritte in collaborazione con B. Brecht) mise sarcasticamente alla berlina le convenzioni borghesi; nel

Il legame  
con la tradizione  
barocca tedesca

genere strumentale creò la *Gebrauchsmusik* ("musica d'uso"), di facile realizzazione tecnica, dedicata esplicitamente ai dilettanti e con evidenti intenti pedagogici.

Nel corso degli anni Trenta, tuttavia, lo stile di Hindemith **perse progressivamente la carica eversiva, evolvendosi verso una concezione più liricamente distesa e serena del linguaggio musicale**, basato su un'armonia meno aspra e su una concezione formale di carattere solidamente costruttivo. Appartengono a quest'ultima fase l'opera *Mathis der Maler* (Mattia il pittore, 1938, da cui la nota *Sinfonia*); la *Sinfonia* in mi bemolle maggiore (1940); la *Sinfonia Serena* (1946); l'opera *L'armonia del mondo* (1957, da cui un'altra famosa sinfonia); il balletto *Nobilissima visione* (1938); *Metamorfosi sinfoniche su temi di C.M. von Weber* (1943); la maggior parte dei concerti per solista e orchestra: per pianoforte, violino, violoncello, clarinetto, organo, viola (fra cui *Der Schwanendreher*, 1935). Al periodo giovanile (e artisticamente anche più significativo) appartengono, invece, in parte le 7 *Kammermusiken* per complessi vari, le moltissime composizioni cameristiche, le *Gebrauchsmusiken*, i *Lieder*, le opere *Cardillac* (1926) e *Novità del giorno* (1929). Scrisse, inoltre, un importante trattato di armonia (1948), molti saggi teorici e un libro su J.S. Bach (1950).

Un linguaggio più disteso e sereno

## ■ Kurt Weill

Kurt Weill nacque a Dessau nel 1900. Sui suoi esordi, che si collocano nel clima della Nuova oggettività, ebbe significativa influenza F. Busoni. Dopo due opere teatrali su libretto di G. Kaeser iniziò la **decisiva collaborazione con B. Brecht**, dal cui nome sono inseparabili i maggiori lavori di Weill: le musiche per *L'opera da tre soldi* (1928), *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (1927-30), *I sette peccati capitali* (1933) accanto alle quali vanno ricordate le musiche per *Happy End* (1929) e per il dramma didattico *Colui che dice di sì* (1932). Il contributo di Weill ai lavori citati è, sia pure in diversa misura, fondamentale: **la funzione estraniante della musica nel teatro di Brecht e il contatto con i suoi testi lo stimolano a crearsi un proprio stile, appropriandosi dei modi della canzone di consumo (o anche di certi atteggiamenti della musica colta) e piegandoli a gesti di graffiante, provocatoria denuncia**. Mentre l'opera *La garanzia* (1932), su testo di C. Neher, è affine a queste esperienze, i lavori scritti nell'esilio americano appartengono alla storia della commedia musicale di Broadway, nel cui ambito hanno un notevole rilievo, e della musica per film. Weill morì a New York nel 1950.

La collaborazione con Brecht

L'esilio americano

## La musica italiana

La "generazione dell'Ottanta"

Gli esponenti della "generazione dell'Ottanta", che hanno riportato la musica italiana in una prospettiva europea, partirono in **netta polemica con il verismo**, coinvolgendo in un rifiuto antiromantico anche il melodramma ottocentesco. Non mancarono in **Ildebrando Pizzetti** (1880-1968), e soprattutto in **Respighi**, ma anche in **Alfredo Casella** (1883-1947), cedimenti nella direzione del passato a cui si rivolgeva la polemica, specie in campo teatrale, mentre **G.F. Malipiero**, la figura maggiore della sua generazione, ne restò immune. Comunque, il rinnovamento operato da questi musicisti fu profondo. **Per dar vita alla musica strumentale da tanto tempo trascurata, essi si rifecero alla tradizione italiana rinascimentale e barocca, eludendo i rischi dell'imitazione del romanticismo tedesco.** Nell'autonomia del loro atteggiamento sono però avvertibili collegamenti con l'impressionismo francese e, per Casella e Malipiero, anche con l'espressionismo e I. Stravinskij. Il periodo fra le due guerre mondiali risentì della sostanziale indifferenza del regime fascista verso la musica. Il gusto predominante si identificava nelle velleità dell'ultimo **Mascagni**, nel mito della schiettezza melodica e della semplicità "anticerebrale" dell'arte latina. Tuttavia, accanto a tante figure di secondo piano, Malipiero, invisibile al regime, e gli altri esponenti della "generazione dell'Ottanta" (con esso più compromessi) poterono continuare la loro attività.

La rinascita della tradizione strumentale italiana

### ■ Ottorino Respighi

**Ottorino Respighi** (Bologna 1879 - Roma 1936) fu allievo di L. Torchi e G. Martucci. Dal 1913 insegnò composizione al conservatorio di Santa Cecilia a Roma, che diresse dal 1924 al 1926, dedicandosi poi solo alla composizione. **Come altri esponenti della sua generazione, Respighi partecipò del clima determinato da chi si sforzava di ritrovare una tradizione italiana strumentale e, più o meno timidamente, guardava alle vicende musicali europee.** In tal senso i suoi esiti più significativi vanno cercati non tanto nelle 8 opere teatrali (fra cui *Belfagor*, 1922; *La campana sommersa* 1927; *Maria Egiziaca*, 1932; *La fiamma*, 1934), incerte fra tradizionalismo e aspirazioni sinfoniche, quanto in alcune **pagine strumentali dal sicuro e fastoso colorismo**, come *Fontane di Roma* (1916), *Pini di Roma* (1924) e *Feste romane* (1928), le 3 suite di *Antiche arie e danze per liuto* (1917, 1923, 1931), *Gli uccelli* su temi dei secoli XVII e XVIII (1927), le impressioni sinfoniche *Vetrate di chiesa*

"Fontane di Roma",  
"Pini di Roma",  
"Feste romane"

(1926), il *Trittico botticelliano* per piccola orchestra (1927), il *Concerto gregoriano* per violino (1921), il *Concerto in modo misolidio* per pianoforte (1924), *Impressioni brasiliane* (1928), *Metamorphoseon modi XII* (1930). Respighi compose anche musica da camera (*Quartetto dorico*, 1921) e vocale, fra cui *5 Canti all'antica* (1906), *4 Rispetti toscani* (1915), 4 liriche dal *Poema paradisiaco* di G. D'Annunzio (1920). Nel recupero della tradizione si dedicò alla trascrizione di opere di compositori dei secoli XVI-XIX.

### ■ Gian Francesco Malipiero

**Gian Francesco Malipiero** (Venezia 1882 - Treviso 1973) studiò nei conservatori di Vienna e di Venezia, diplomandosi (1904) sotto la guida di M.E. Bossi presso il conservatorio di Bologna. Successivamente seguì i corsi di M. Bruch a Berlino. Insegnò composizione nei conservatori di Parma e di Venezia, dove fu direttore dal 1939 al 1952.

La poetica di Malipiero si definì negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, nella duplice direzione di un **recupero della tradizione musicale italiana rinascimentale e barocca** e di un **agganciamento alle esperienze delle avanguardie storiche mitteleuropee**: elementi elaborati in funzione antiromantica, attraverso una scrittura di ispirazione essenzialmente vocalistica, di carattere liberamente rapsodico, articolata in episodi di grande libertà ritmica. Tale poetica si sviluppò in una concezione teatrale basata su una visione statica, "a pannelli", che si realizzò al meglio in *Sette canzoni* (1918), *Torneo notturno* (1929), *La favola del figlio cambiato* (1934), *I capricci di Callot* (1942), *Mondi celesti e infernali* (1950), *Le metamorfosi di Bonaventura* (1966), *Uno dei dieci* (1970). Di notevole importanza è la produzione sinfonica, comprendente, fra l'altro, 11 sinfonie (1936-69), 3 serie di *Impressioni dal vero* (1910-22), 2 serie di *Pause del silenzio* (1917-26), 6 concerti per pianoforte, 2 per violino, 1 per flauto. Oltre agli 8 *Dialoghi*, per vari complessi, notevoli, fra la produzione cameristica, gli 8 quartetti per archi (tra cui i celebri *Rispetti e strambotti*, *Stornelli e ballate* e *Cantari alla madrigalesca*), i brani per voce e pianoforte, la musica pianistica. Tra i lavori sinfonico-corali sono particolarmente significativi *S. Francesco d'Assisi* (1921), *La Cena* (1927), *La Passione* (1935). Inscindibile dall'attività di compositore è la **vasta opera di trascrittore**, che restituì alla coscienza musicale contemporanea tutte le opere di C. Monteverdi (16 volumi, 1926-42) e le composizioni strumentali di A. Vivaldi (oltre 350 concerti e sonate, 1947-68), così come i numerosi scritti di critica, quelli polemici e le memorie.

Dalla tradizione all'avanguardia storica

La produzione teatrale

La produzione sinfonica e cameristica

L'opera di trascrittore

## La musica in Spagna: de Falla

Nella Spagna di fine Ottocento si fece viva l'aspirazione a un teatro musicale spagnolo di carattere nazionale: di tali istanze va considerato sostenitore soprattutto **Felipe Pedrell** (1841-1922), la cui opera di compositore, didatta e studioso (in particolare del Rinascimento e della musica popolare spagnola) esercitò una significativa influenza sui compositori spagnoli della generazione successiva che raggiunsero fama europea: **Isaac Albéniz** (1860-1909), **E. Granados** (1867-1916) e **M. de Falla**, il maggior musicista spagnolo del Novecento.

### ■ Manuel de Falla

**Manuel de Falla** (Cadice 1876 - Alta Gracia, Argentina 1946) studiò al conservatorio di Madrid, dove fu anche allievo di F. Pedrell; nel 1905 vinse con *La vida breve* il concorso dell'Accademia di Belle Arti. Nel 1907 si stabilì a Parigi e venne in contatto con P. Dukas, C. Debussy e M. Ravel; nel 1915 ritornò in Spagna. A Granada **strinse amicizia con F. García Lorca e approfondì la conoscenza del *cante jondo* e dell'antica musica spagnola**. Nel 1939, alla fine della guerra civile, lasciò la Spagna per Buenos Aires. Una malattia delle vie respiratorie, di cui soffriva già negli ultimi anni spagnoli, ne rallentò notevolmente la produzione. Dopo il balletto *La vida breve*, in cui l'ispirazione spagnola si unì per certi aspetti al gusto verista, i tre pezzi per pianoforte e orchestra *Notti nei giardini di Spagna* (1915) segnarono il momento della piena maturità. Con la musica per il balletto *L'amore stregone* (1915), che segnò il **superamento delle ascendenze impressionistiche in nome di una strumentazione più netta ed essenziale e di una sottolineatura dell'aspetto ritmico**, de Falla avviò una **svolta decisiva**, a cui si ricollegano anche le *Sette canzoni popolari spagnole* (1914) e la partitura per un **altro celebre balletto, *Il cappello a tre punte*** (1916). Al colorismo acceso e all'esuberanza di questi lavori si contrappose negli anni successivi un gusto più severo e ascetico, che trovò le sue massime espressioni nel *Teatrino di Mastro Pietro* (1923) e soprattutto nell'aspro *Concerto per clavicembalo e 5 strumenti* (1923-26). Seguirono la raffinata *Homenajes*, suite orchestrale in 4 parti (1938, in parte composta prima) e la cantata scenica incompiuta *Atlantida* (composta nel 1927-46 e rappresentata nel 1962), sorprendentemente incline ad accenti di retorica celebrazione.

## La scuola russa

Dopo la scoppio della rivoluzione nel 1917, oltre a **Stravinskij** altri musicisti abbandonarono il paese trasferendosi in Occidente: Rachmaninov nello stesso 1917, N.N. **Čerepnin** (1873-1845), A.N. **Čerepnin** (1899-1977) e N.K. **Metner** nel 1921; A.T. **Grečaninov** (1864-1956) nel 1922, A. **Glazunov** nel 1928. **Prokof'ev**, che era stato assente dall'Unione Sovietica dal 1918, pur condividendone le scelte politiche e ideali, vi fece ritorno nel 1933.

La prima fase del regime comunista (fino al 1930 circa) fu caratterizzata in campo musicale da un'aperta adesione alle avanguardie storiche occidentali, in particolare alle esperienze dell'espressionismo e della nuova scuola di Vienna (A. Schönberg, A. Berg e A. Webern), e dalla ricerca di un linguaggio che rispecchiasse sul piano dello stile il processo di rinnovamento rivoluzionario in atto nel paese. La rivalutazione del patrimonio folcloristico, la stretta collaborazione con uomini di teatro e di cinema (celebre, fra le altre, la collaborazione di Prokof'ev con S.M. Ejzenštejn per il film *Aleksandr Nevskij*), l'elaborazione di nuove forme e modi di comunicazione furono i punti nodali di questa ricerca. Con **Šostakovič** si entra già in una fase successiva, allorché nel dopoguerra lo sviluppo di una vera e propria poetica della teatralità musicale si trovò a dover fare i conti con i rigidi dettami estetici del realismo socialista.

La musica  
nel regime  
comunista

### ■ Sergej Rachmaninov

**Sergej Vasil'evič Rachmaninov** (Oneg, Novgorod 1873 - Beverly Hills, California 1943) compì gli studi a Pietroburgo e a Mosca si perfezionò al pianoforte con A.I. Siloti, con S.I. Taneev e A.S. Arenskij per la composizione. Nel 1892 **esordì come pianista rivelandosi ben presto, anche all'estero, insigne virtuoso**. Negli anni 1905-1906 fu direttore d'orchestra a Mosca al Teatro Bolshoi, rappresentandovi anche opere proprie. Dopo una permanenza a Dresda (1906-09), fu negli Stati Uniti e (1910) di nuovo a Mosca, dove occupò un posto di rilievo nella vita musicale fino allo scoppio della rivoluzione. Nel 1918, dopo una sosta in Scandinavia, si stabilì definitivamente negli Stati Uniti (e ne acquisì la cittadinanza) estendendo l'attività artistica in tutto il mondo, esclusa l'Unione Sovietica. Influenzato da P.I. Čajkovskij, aperto alle forme occidentali, **incline a un eclettismo fra la scuola nazionale e il tardo romanticismo**, ha lasciato una produzione che pecca spesso di ampollosità e – segnatamente nella vasta produzione pianistica, che

La vita

Eclettismo e tardo  
romanticismo

pure ha goduto di enorme risonanza, e nei 4 concerti per pianoforte e orchestra – di un virtuosismo spesso esteriore. Fra le sue composizioni più celebri si ricordano le opere *Aleko* (1893) e *Francesca da Rimini* (1906), le 3 sinfonie, le *Danze sinfoniche*, il poema sinfonico *L'isola dei morti* (1907), la *Liturgia di S. Giovanni Crisostomo* per coro (1910), i *Lieder* per canto e pianoforte.

## Sergej Prokof'ev

**Sergej Sergeevič Prokof'ev** (Sonzovka, Ekaterinoslav 1891 - Mosca 1953) rivelò precocemente interessi e doti musicali studiando con la madre. Frequentò poi il conservatorio di Pietroburgo con A. Ljadov, N. Rimskij-Korsakov, N.N. Čerepnin e A.N. Essipova. Nel 1910 tenne il suo primo concerto pianistico; nel 1912 compose il *Primo concerto per pianoforte e orchestra*, che rivela già gli aspetti essenziali della sua personalità, e nel 1914 vinse, eseguendolo a Pietroburgo, il premio Rubinstein per pianisti. Nel 1918 lasciò la Russia e dal 1919 al 1922 la sua attività di compositore e di concertista si svolse prevalentemente negli Stati Uniti; nel 1923 si stabilì a Parigi, continuando a compiere numerose tournée, e nel 1933 decise di rientrare definitivamente in patria, dedicandosi poi quasi esclusivamente alla composizione.

In Unione Sovietica ebbe riconoscimenti ufficiali, tra cui il premio Stalin (1941 e 1947), ma conobbe anche duri attacchi; nel 1948 fu accusato di “orientamento formalista e antipopolare” e si difese, con la consueta ironia, affermando di “non avere mai messo in dubbio l'importanza della melodia”. Da allora si dedicò principalmente alla composizione di musica strumentale e ottenne infine il favore del pubblico e della critica con la *Settima sinfonia* (1952).

### ■ Caratteristiche stilistiche

Nonostante gli scandali suscitati in gioventù, nella duplice veste di pianista e di compositore, Prokof'ev è fondamentalmente **estraneo alla problematica delle espressioni più complesse e avanzate della musica del Novecento: l'energia motoria, la lucida secchezza di contorni, le aggressive asprezze timbriche e armoniche, il violento dinamismo, il gusto per un pianismo “percussivo”**, che caratterizzarono chiaramente l'originalità della sua poetica fin dalle imperiose affermazioni giovanili, potevano scandalizzare, ma **non rifiutavano mai una sostanziale immediatezza e disponibilità alla comunicazione**, ulteriormente evidenziati da un altro aspetto fon-

Il difficile rapporto  
con il regime  
comunista

Asprezze timbriche,  
dinamismo violento  
e percussivo,  
disponibilità  
alla comunicazione



damentale della sua personalità, l'inclinazione al **lirismo**, a un'effusione melodica intensamente sentita e aliena da scorie tardoromantiche. Proprio questo atteggiamento di fondo consente di ravvisare una sostanziale unità nella sua produzione, nelle più radicali esperienze giovanili, come nella ricerca di una più distesa chiarezza discorsiva che caratterizza l'ultimo periodo. Della sua vastissima produzione si ricordano le opere teatrali *L'amore delle tre melarance* (1919); *L'angelo di fuoco* (1919-27), il suo capolavoro, condotto sul filo di un'incandescente tensione; *Il giocatore* (1915-16); *Semën Kotko* (1940); *Matrimonio al convento* (1940-46); *Guerra e pace* (1941-43 e 1952); *La storia di un vero uomo* (1947-48); i balletti, fra cui *Ala e Lolli* poi rielaborato nella *Suite Scita* (1914-15), *Il buffone* (1915-20) e *Le pas d'acier* (1925) per S. Djagilev, *L'enfant prodigue* (1928), *Romeo e Giulietta* (1935-36), *Cenerentola* (1940-44). Fra le opere strumentali ricordiamo le 7 sinfonie (in particolare la *Sinfonia classica*, 1917; la *Seconda*, 1924; e la *Terza*, 1928); la favola sinfonica *Pierino e il lupo* (1936); i 5 concerti per pianoforte e orchestra (in particolare il *Terzo*, 1917-21); i 2 concerti per violino e orchestra, le 9 sonate e altra musica per piano e da camera; inoltre, musica corale, fra cui l'oratorio *A guardia della pace* (1952).

"L'angelo di fuoco"

"Pierino e il lupo"

Fra le partiture composte per il cinema, la prima fu quella per *Il tenente Kize* di A. Fejncimmer (1933, da cui Prokof'ev trasse una suite), incalzante, ironica e tenera; su quella musica M. Fokine costruì poi il balletto *Russian Soldier* (1942); le più famose, anche quale altissimo esempio di collaborazione fra musica e cinema, quelle per *Aleksandr Nevskij* (1938) e per le due parti di *Ivan il Terribile* (1944-46) di S.M. Ejzenštejn.

La musica per il cinema

## Poetica della teatralità musicale: Dmitrij Šostakovič

Dmitrij Dmitrevič Šostakovič (Pietroburgo 1906 - Mosca 1975) studiò al conservatorio della città natale con L. Nikolaev, M. Stejnberg e A. Glazunov e si segnalò fin dal 1926 con la *Prima sinfonia*. Nel clima fervido delle avanguardie rivoluzionarie sovietiche maturarono i suoi primi lavori, che rivelano un temperamento incline a valersi ecletticamente di diverse suggestioni, facendo coesistere influssi di P. Hindemith e di A. Berg, di S. Prokof'ev e del Gruppo dei "Sei" in un contesto in realtà **originalissimo**, dove prevalgono il gusto ironico e grottesco, il gesto beffardo e ag-

L'adesione alle avanguardie rivoluzionarie

Sarcasmo  
provocatorio

gressivo, il **sarcasmo provocatorio**, per lo più in rapporto dialettico con esuberanti slanci comunicativi.

Se gli aspetti più accentuatamente estrosi, più graffianti e satirici della vena di Šostakovič si ravvisano in un capolavoro come *Il naso* (Leningrado, 1930), l'altra sua opera teatrale, *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* (Leningrado, 1934; una nuova versione fu intitolata *Katerina Ismailova*, Mosca, 1963), ne rivela la violenta vena drammatica, le **tensioni aderenti a un'efficacissima evidenza teatrale**.

Una simile "teatralità" si trova con diverse connotazioni, anche in molta musica strumentale di Šostakovič e nella sua assunzione di influssi di M. Musorgskij e G. Mahler.

Gli attacchi  
del regime

Si è soliti vedere una **svolta** nella sua produzione **in rapporto agli attacchi subiti nel 1936 a opera del leader sovietico A. Ždanov in nome dei principi del realismo socialista** (a essi Šostakovič dichiarò di voler rispondere con la *Quinta sinfonia*, 1937) e in seguito nel 1948. Tuttavia, una certa semplificazione del linguaggio, una rinuncia alle tensioni vicine all'atonalità ravvisabili in certe opere giovanili e qualche cedimento a una vena celebrativa non consentono di affermare che sia avvenuto un mutamento radicale e sostanziale nella poetica di Šostakovič. Si nota in diversi lavori (e nella stessa *Quinta sinfonia*) che **l'ottimismo delle dichiarazioni ufficiali non sempre (o non del tutto) corrisponde all'effettiva sostanza musicale, in cui riemergono più volte gelide tensioni e un pessimismo cupo e doloroso**, caratteristici della personalità di questo musicista.

Della sua vastissima e discontinua produzione si ricordano, oltre ai lavori teatrali citati, le 15 sinfonie, le cantate e le liriche, la musica da camera (15 quartetti e un quintetto) e per pianoforte (24 Preludi), i balletti *L'età dell'oro* (1930) e *Il bullone* (1931), i concerti per strumento solista e orchestra (2 per pianoforte, 2 per violino, 2 per violoncello). Šostakovič riorchestrò, inoltre, il *Boris Godunov* e la *Kovànčina* di Musorgskij.

La musica  
per il cinema

Rilevante anche la sua attività di compositore per il cinema, iniziata nel periodo del cinema muto con la partitura per *La nuova Babilonia* (1929). Per il regista Ciaureli, in collaborazione con H. Eisler, musicò *La caduta di Berlino* (1950), con il famoso assolo di pianoforte in contrappunto all'avanzata dei carri armati vittoriosi, e per il documentarista olandese J. Ivens *Il canto dei fiumi* (1954-55), con le canzoni da lui composte affidate alla voce del famoso basso americano di colore Paul Robeson. Nel 1976, con musiche sue, è stata preparata una nuova edizione sonora della *Corazzata Potëmkin* (1925) di S.M. Ejzenštejn.

## La musica del Nord

La fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento videro la fioritura anche di alcuni importanti compositori del Nord europeo, fra i quali il danese C.A. Nielsen, il finlandese J. Sibelius, lo svedese K.W.E. Stenhammar.

### ■ Carl August Nielsen

**Carl August Nielsen** (Nørre Lyndelse, Odense 1865 - Copenhagen 1931) studiò a Copenhagen, dove fu poi direttore del Teatro Reale, dell'istituzione musicale Musikforeningen e del conservatorio. Con N.W. Gade ed E.H. Grieg, Nielsen è il più importante rappresentante della scuola nazionale scandinava. Il suo linguaggio personale e incisivo, influenzato da elementi del folclore danese, supera i moduli romantici, accostandosi a volte all'impressionismo.

Autore di composizioni di ogni genere, ha legato il suo nome soprattutto alle opere *Saul e Davide* (1902) e *Mascherata* (1906), ma popolari sono anche i *Lieder*, i brani corali e le pagine sinfoniche (6 sinfonie, 1892-1925; le ouverture *Helios*, 1903, e *Viaggio fantastico alle isole Fær Øer*, 1927, e il poema sinfonico *Pan e Syrinx*, 1917-18).

La scuola nazionale scandinava

### ■ Jean Sibelius

Il compositore finlandese **Jean Sibelius** (Hämeenlinna, Tavastehus 1865 - Järvenpää, Helsinki 1957) studiò a Helsinki con M. Wegelius, F. Pacius e R. Kajanus, a Berlino con J. Becker, a Vienna con K. Goldmark e R. Fuchs. Dal 1892 (anno in cui ottenne il primo successo come compositore con il poema sinfonico *Le Oceanine*) al 1900 insegnò teoria e violino al conservatorio di Helsinki, presso il quale era già attivo come violinista nel quartetto d'archi. Sibelius si dedicò poi interamente alla direzione d'orchestra, e soprattutto alla composizione, fino al 1927, quando si ritirò – cosciente forse di non potersi adattare agli sviluppi della musica contemporanea – circondato da onori e da grande popolarità.

Nella sua produzione, basata su **un linguaggio raffinato, legato a modelli del tardo romanticismo tedesco e nutrito di elementi folclorici finnici**, evocò (avvicinandosi a E.H. Grieg) i paesaggi nordici e narrò le antiche storie del suo popolo, riuscendo, in generale, a far prevalere il proprio temperamento fantastico sulla retorica delle grandi forme sinfoniche.

La sua opera comprende il lavoro teatrale *La fanciulla nella torre* (1896), musiche di scena, fra cui *La morte* (1903), dove si trova il famoso *Valzer triste*; poemi sinfonici, tra cui

La vita

Elementi di folclore e grandi forme sinfoniche

Le opere

"Finlandia"

"Il cigno di Tuonela"  
e il "Concerto" per  
violino e orchestra

*Una saga* (1892-1901), *Finlandia* (1899-1900), *La figlia di Pohjola* (1906); 7 sinfonie (1899-1924); alcune suite sinfoniche, tra cui *Karelia* (1893) e *Lemminkäinen*, che comprende *Il cigno di Tuonela* (1897); un *Concerto* (1903) e sei *Humoresques* (1917-18) per violino e orchestra; il quartetto *Voces intimae* (1909); musiche pianistiche, cori e *Lieder*.

## La musica inglese

La scuola nazionale  
inglese

Fu nel secondo Ottocento che si formò una scuola nazionale inglese, caratterizzata dalla prevalenza della produzione sinfonica e sinfonico-corale, sovente fedele a modelli formali e stilistici tedeschi e, più precisamente, brahmsiani. Fra i primi compositori inglesi ad affermarsi vi fu E. Elgar. Il maggiore e più originale compositore britannico del primo Novecento fu, però, R. Vaughan Williams, sensibile anche al canto popolare e attento osservatore delle novità lessicali europee.

### ■ Edward Elgar

Edward William Elgar (Broadheat, Worcester 1857 - Worcester 1934) venne introdotto giovanissimo alla pratica musicale dal padre e imparò a suonare il violino, il fagotto e l'organo, mentre fu autodidatta per la composizione. Dopo avere svolto attività di strumentista e direttore d'orchestra, nel 1855 divenne organista presso la chiesa di Saint George a Worcester e solo dal 1889 si dedicò interamente alla composizione.

Un eclettismo  
inedito che emerge  
nella grandiosità  
delle strutture

**Legato al tardo romanticismo tedesco, ma sostanzialmente eclettico**, Elgar presenta caratteri individuali che non trovano riscontro in nessun altro musicista dell'epoca vittoriana e che emergono in tutta la loro grandiosità in composizioni come le *Enigma Variations* (1889), l'oratorio *The Dream of Gerontius* (1900), l'ouverture *In the South* (1904), *Introduction and Allegro* per quartetto e orchestra d'archi (1905), le 2 sinfonie (1908 e 1911) e i *Falstaff-Studies* (1913). La sua abbondante produzione comprende, inoltre, un balletto (*The Sanguine Fan*), altri 2 oratori, 6 cantate, una quarantina di cori a cappella, concerti per strumento solista, fra cui uno famoso per violoncello e orchestra, alcune marce per ottoni (fra cui la celeberrima *Pomp and Circumstance*), 2 suite, musica da camera e di scena.

### ■ Ralph Vaughan Williams

Ralph Vaughan Williams (Down Ampney, Gloucestershire 1872 - Londra 1958) insegnò dal 1919 al Royal College of Mu-

sic di Londra e fu attivo, a più riprese, negli Stati Uniti. Direbbe dal 1921 al 1928 il Bach-Choir e si occupò di etnomusicologia, approfondendo contemporaneamente (anche come revisore) la storia della musica inglese.

Fra le maggiori personalità del Novecento musicale inglese, Vaughan Williams mediò, come compositore, diverse influenze di marca europea, **in un eclettismo elegante e abile, sostanzialmente legato**, nel profondo, **all'esperienza del tardo romanticismo tedesco**. Notevoli le sue 9 sinfonie, le 7 opere teatrali (fra cui *Sir John in Love*, 1929; *The Pilgrim's Progress*, 1951). Nobili pagine contiene il resto della sua vastissima produzione, comprendente balletti, musiche di scena (*Le vespe* di Aristofane, 1909), composizioni sinfoniche, religiose, cameristiche. Importanti sono gli scritti di argomento musicale, in larga parte riuniti nella raccolta *Musica nazionale e altri saggi* (1963).

I legami con il tardo romanticismo tedesco

## La musica negli Stati Uniti

Solo dopo la prima guerra mondiale poté svilupparsi, contro l'imperante accademismo delle istituzioni, un **reale indirizzo innovatore**, che si caratterizzò, nella generale accettazione delle più avanzate acquisizioni delle avanguardie europee, per uno spiccato individualismo e un vivace eclettismo delle soluzioni stilistiche.

**Virgil Thomson** (1896-1989) ripensò in chiave schiettamente americana l'esperienza del parigino Gruppo dei "Sei" e di E. Satie. **Roger Sessions** (1896-1985) muovendo dal neoclassicismo stravinskiano approdò alla dodecafonia. Infine **Aaron Copland** (1900-1990) innestò su diversi influssi (da Stravinskij a Bartók al jazz) il folklore western. Su posizioni più radicali e per certi aspetti più stimolanti si mosse C. Ives, il cui fantasioso sperimentalismo, maturato in un relativo isolamento, preconizzò molte conquiste linguistiche della nuova musica europea del secondo dopoguerra.

V. Thomson,  
R. Sessions  
e A. Copland

### ■ Charles Edward Ives

Figlio di un direttore di banda, **Charles Edward Ives** (Danbury, Connecticut 1874 - New York 1954) cominciò a comporre a 13 anni e studiò musica all'università di Yale, ma abbandonò presto la professione di organista per il più proficuo mondo degli affari. Ives continuò, tuttavia, a comporre fin verso il 1920, quando per motivi di salute si chiuse in un dignitoso silenzio che non volle rompere neppure dopo che, nel secondo dopoguerra, il disinteresse nei suoi confronti si trasformò in vivissimo apprezzamento.

La vita

Un musicista isolato e di originalissima creatività	Ives fu dunque un <b>musicista isolato</b> e ancora oggi il suo mondo riesce difficilmente accessibile per il tipo di comunicazione totalmente nuova, in cui segnali acustici familiari assolvono una funzione unificante nei confronti delle spinte centrifughe e dissolventi di altri fattori più specificamente tecnici (dissonanze arditissime, aggregati politonali, macchie sonore). Per il suo pionieristico sperimentalismo, la musica di Ives è parte integrante della cosiddetta “avanguardia storica” del Novecento.
Le opere	Della sua vasta e varia produzione si ricordano: le 4 sinfonie (1896-1916), più l'incompiuta <i>Universe Symphony</i> , <i>Three Places in New England</i> (1914), <i>Holidays</i> (1904-1913), <i>The Unanswered Question</i> (1908) per orchestra; studi e sonate per pianoforte (fra cui la <i>Concord Sonata</i> , 1915); 2 quartetti, 4 sonate per violino e pianoforte e circa 150 <i>Songs</i> .

### ■ George Gershwin

La carriera a Broadway	Figlio di ebrei russi poveri, George Gershwin (Brooklyn, New York 1898 - Beverly Hills, California 1937) rivelò precoci doti musicali. Ebbe qualche lezione privata, ma poi <b>affinò la sua superba tecnica pianistica imitando i pianisti di ragtime bianchi e soprattutto neri</b> (in particolare, L. Roberts e J.P. Johnson), a cui si ispirò all'inizio. Assunto come propagandista di canzoni da un editore (1914), iniziò poco dopo a perforare rulli di piano meccanico, che ci danno ampia documentazione (1915-25) della sua crescita. Nel 1916 compose un <i>rag</i> ( <i>Rialto Ripples</i> ) e nel 1919 colse il primo successo con una canzone, <i>Swanee</i> . In breve si impose a Broadway come autore di musiche per riviste, lavorò per i fastosi <i>George White's Scandals</i> (1920-24) e scrisse un'operina ambientata fra i neri ( <i>Blue Monday Blues</i> , 1922), che non ebbe buon esito. Nel 1924 P. Whiteman gli commissionò una pagina di jazz sinfonico per la sua orchestra, la <b><i>Rhapsody in Blue</i></b> , che lo consacrò: sebbene la forma disorganica riveli l'autodidatta (l'opera fu orchestrata da F. Grofé), essa contiene splendide idee melodiche. In seguito Gershwin affinò la sua padronanza delle tecniche compositive, creando il <i>Concerto in Fa</i> (1925), <i>Un americano a Parigi</i> (1928), la <i>Second Rhapsody</i> (1932), la <i>Cuban ouverture</i> (1932), le <i>I Got Rhythm Variations</i> sulla sua stessa canzone (1934) e l'opera <b><i>Porgy and Bess</i></b> (1935), tutta ispirata al canto popolare nero e solo tardivamente riconosciuta come capolavoro del teatro musicale moderno. La produzione colta di Gershwin conta anche pagine pianistiche ( <i>Preludes</i> , <i>Song Book</i> , <i>Promenade</i> , per l'amico F. Astaire). Tuttavia, il suo lavoro principale fu sempre quello di scri-
------------------------	--

**vere canzoni per riviste**, spesso su parole del fratello Ira (1896 - 1983). Primo successo teatrale fu *Lady Be Good* (1924), seguito da *Oh, Kay!*, *Girl Crazy*, *Funny Face*. Diventato celebre, Gershwin si dedicò a spettacoli dalla trama più impegnata: la satira politica di *Strike Up the Band* fece scandalo (è la storia di un presidente americano che dichiara guerra a un'altra nazione per incrementare gli affari). Negli ultimi anni Gershwin si trasferì a Hollywood e scrisse musiche per film (*Voglio danzar con te*, *Una magnifica avventura* e *Follie di Hollywood*). Morì all'improvviso per un tumore al cervello; era stato appena nominato Accademico onorario di Santa Cecilia.

La musica  
per il cinema

Il catalogo di Gershwin conta centinaia di canzoni. Citiamo: *Somebody Loves Me*, *I'll Build a Stairway to Paradise*, *Fascinating Rhythm*, *The Man I Love*, *That Certain Feeling*, *Clap Yo' Hands*, *Do Do Do*, *Someone to Watch over Me*, *Strike Up the Band*, *'S Wonderful*, *My One and Only*, *How Long Has This Been Going on?*, *I've Got a Crush on You*, *Liza*, *Soon*, *Embraceable You*, *I Got Rhythm*, *But Not for Me*, *Mine*, *Blah Blah Blah*, *By Strauss*, *Let's Call the Whole Thing Off*, *Slap That Bass*, *They All Laughed*, *They Can't Take That Away from Me*, *A Foggy Day*, *Nice Work if You Can Get It*, *Love Walked In*, *Love Is Here to Stay* e le arie di *Porgy and Bess* (fra cui *Summertime*).

Le canzoni

Gershwin fu **uno dei più popolari musicisti del XX secolo** e la fama ottenuta in vita ne sancì la **straordinaria fecondità di invenzione melodica**. Figlio del ragtime, portò sempre amore e rispetto alla cultura nera (che è, invece, ignorata dai suoi biografi ed esegeti). Non a caso i jazzisti hanno tanto amato e rielaborato le sue canzoni: *I Got Rhythm* è il secondo giro armonico più comune nel jazz, dopo il blues. Di qui **Gershwin pervenne a un'utopica visione di sintesi fra tutte le culture americane (con quella afroamericana in un ruolo centrale)**, animata da un grande, attualissimo messaggio di rottura delle barriere razziali e culturali fra gli uomini.

Una straordinaria  
invenzione melodica

L'apertura  
verso il jazz

## PER UN APPROFONDIMENTO

### Bibliografia

- M. Mila, *L'arte di Béla Bartók*, Einaudi, Torino 1996.

### Discografia

- Bartók, *Klavierkonzerte* n. 1-3, Anda/Fricsay, DG 447 399-2.
- Bartók, *Music for string, percussions and celesta*, Solti, Decca 430 352-2.
- Bartók, *Die 6 Streichquartette*, Emerson String Quartet, DG 423 657-2 (2 CD).
- Kodály, *Dances of Galánta; Háry-János-Suite*, Fischer, Nimbus.
- Hindemith, *Sinfonia "Mathis der Maler"*, Hindemith, Teldec 9031 76440.
- Respighi, *Pini di Roma; Feste romane*, Bernstein, Sony Cl. SMK 60174.
- Rachmaninov, *Concerto per piano e orch. n. 2* (+ Prokof'ev, *Concerto per piano e orch. n. 5*), Richter, DG 415 119-2.
- Prokof'ev, *L'angelo di fuoco*, Gergiev, Philips 446 078-2 (2 CD).
- Prokof'ev, *Concerto n. 1 per violino e orchestra*, Kondrašin/Oistrakh, Monitor Mcd 62014.
- Sibelius, *Karelia-Suite; Tapiola; Valse Triste; Finlandia*, Colin Davis, RCA/BMC CD 68770.
- Ives, *Universe Symphony; Orchestral Set n. 2*, Samuel, Centaur CRC 2205.
- Ives, *Symphonies 1 & 4*, Tilson Thomas, Sony Cl. SK 44939.
- Gershwin, *Rhapsody in blue*, Bernstein, DG 427 806-2.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

### BARTÓK

È specialmente nella musica da camera e per pianoforte (per esempio, *Allegro barbaro*, 1911; *Suite* op. 14, 1916) che Bartók assimilò, facendoli confluire, il patrimonio popolare e la musica contemporanea, in particolar modo francese, insieme alla scoperta della modalità. Bartók si avvicinò al teatro con l'opera in un atto *Il castello del principe Barababù* (1911, rappresentata nel 1918), per poi proiettarsi verso la violenza espressionista con la pantomima *Il mandarino meraviglioso* (1918-19, rappresentata nel 1926). In seguito produsse una serie di capolavori, quali i *Quartetti* nn. 3-6, i primi due *Concerti* per pianoforte (1926, 1930-31), la *Musica per archi, percussioni e celesta* (1936), la *Sonata per due pianoforti e percussioni* (1937). Vanno infine ricordate le raccolte didattiche *Per bambini* (1908-09, revisione 1945) e *Mikrokosmos* (6 quaderni, 1926-1939).

### KODÁLY

Dal 1905 Kodály si dedicò, per circa vent'anni, alla raccolta della musica popolare ungherese, dapprima da solo e dal 1906 in compagnia di B. Bartók. Come compositore esordì con pezzi pianistici e, insieme con Bartók, con *Venti canti popolari ungheresi* (1906) per voce e pianoforte, armonizzati in un contesto pentatonico e modale. Compose pezzi orchestrali e corali fra cui: *Psalmus Hungaricus* (1923), le *Danze di Galánta* (1934), le *Variazioni su un canto popolare* (dette *Variazioni del pavone*, 1938-39), la *Sinfonia* (1962). Operò decisamente per diffondere l'educazione musicale.

### SATIE

Nella produzione di Satie si distingue solitamente una prima fase, caratterizzata da scoperte armoniche che anticipano Debussy e da una staticità fuori dal tempo (*Gymnopédies*, 1888; *Gnossiennes*, 1890), da una seconda fase, caratterizzata da un atteggiamento dadaista ante litteram e dalla provocatoria rinuncia a ogni dimensione espressiva, per concentrarsi sulla concretezza di oggetti musicali logorati. Non a caso, la sua lezione è parsa attuale a un compositore come J. Cage.



## segue

IL GRUPPO DEI "SEI"	Intorno al 1918, e sino al 1924, un gruppo di giovani compositori (D. Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, G. Auric, L. Durey, G. Tailleferre) si trovò unito dall'ammirazione per Satie, oltre che per la polemica antiromantica, per il gusto per una radicale semplificazione del linguaggio, l'ironia e il sarcasmo dissacratori, la creazione di oggetti sonori semplici, fuori da ogni accademica aulicità.
PAUL HINDEMITH E LA MUSICA DELLA "NUOVA OGGETTIVITÀ"	Antirromantico e cultore convinto dell'oggettivismo musicale, compose musica di impressionante vitalità ritmica, liberissima nell'armonia, ma solidamente contrappuntistica e legata alla grande tradizione barocca tedesca. Nel genere strumentale creò la <i>Gebrauchsmusik</i> ("musica d'uso"), di facile realizzazione tecnica e con evidenti intenti pedagogici. Nel corso degli anni Trenta lo stile di Hindemith andò evolvendosi verso un'armonia meno aspra e su una concezione formale di carattere solidamente costruttivo. Appartengono a quest'ultima fase l'opera <i>Mathis der Maler</i> (1938; da cui la nota <i>Sinfonia</i> ), la <i>Sinfonia Serena</i> (1946), l'opera <i>L'armonia del mondo</i> (1957).
RESPIGHI	Respighi partecipò allo sforzo di ritrovare una tradizione italiana strumentale, guardando insieme alle vicende musicali europee. I suoi esiti più significativi sono: <i>Fontane di Roma</i> (1916), <i>Pini di Roma</i> (1924) e <i>Feste romane</i> (1928), 3 suite, le impressioni sinfoniche <i>Vedute di chiesa</i> (1926), il <i>Concerto gregoriano</i> per violino (1921), il <i>Concerto in modo misolidio</i> per pianoforte (1924), <i>Metamorphoseen modi XII</i> (1930).
MALIPIERO	Intese recuperare la tradizione musicale italiana rinascimentale e barocca e insieme agganciare le esperienze delle avanguardie storiche mitteleuropee: elementi elaborati in funzione antiromantica, attraverso una scrittura di ispirazione essenzialmente vocalistica, articolata in episodi di grande libertà ritmica.
DE FALLA	Strinse amicizia con F. García Lorca e approfondì la conoscenza del <i>cante jondo</i> e dell'antica musica spagnola. Dopo il balletto <i>La vida breve</i> , in cui l'ispirazione spagnola si unì per certi aspetti al gusto verista, i tre pezzi per pianoforte e orchestra <i>Notti nei giardini di Spagna</i> (1915) segnarono il momento della piena maturità. Superò le ascendenze impressionistiche in nome di una strumentazione più essenziale e di una sottolineatura dell'aspetto ritmico.
RACHMANINOV	Esordì come pianista, rivelandosi ben presto insigne virtuoso. Influenzato da P.I. Čajkovskij, fu incline a un eclettismo fra la scuola nazionale e il tardo romanticismo europeo. Fra le sue composizioni più celebri si ricordano le opere <i>Aleko</i> (1893) e <i>Francesca da Rimini</i> (1906), le 3 sinfonie, i 4 concerti per pianoforte e orchestra, le <i>Danze sinfoniche</i> , il poema sinfonico <i>L'isola dei morti</i> (1907), la <i>Liturgia di S. Giovanni Crisostomo</i> per coro (1910), i <i>Lieder</i> per canto e pianoforte.
PROKOF'EV	Estraneo alla problematica delle espressioni più complesse e avanzate della musica del Novecento, le sue aggressive asprezze timbriche e armoniche, il violento dinamismo, il gusto per un pianismo "percussivo" non rifiutarono mai una sostanziale disponibilità alla comunicazione. Della sua vastissima produzione si ricordano le opere teatrali, fra cui <i>L'amore delle tre melarance</i> (1919), <i>L'angelo di fuoco</i> (1919-27), il suo capolavoro, condotto sul filo di un'incandescente tensione, le 7 sinfonie, la favola sinfonica <i>Pierino e il lupo</i> , vari concerti, sonate e altra musica per piano e da camera. Fra le partiture composte per il cinema le più famose sono quelle per <i>Aleksandr Nevskij</i> (1938) e per le due parti di <i>Ivan il Terribile</i> (1944-46) di S.M. Ejzenštejn.

segue	
ŠOSTAKOVIČ	Gli aspetti più accentuatamente graffianti e satirici della vena di Šostakovič si ravvisano in un capolavoro come <i>Il naso</i> (1930), mentre l'altra sua opera teatrale, <i>Lady Macbeth del distretto di Mzensk</i> (1934; 1963), ne rivela la violenta vena drammatica. Della sua vastissima e discontinua produzione si ricordano le 15 sinfonie, le cantate e le liriche, la musica da camera e per pianoforte. Riorchestra, inoltre, il <i>Boris Godunov</i> e la <i>Kovàncina</i> di Musorgskij.
SIBELIUS	Compositore dal linguaggio raffinato, legato a modelli del tardo romanticismo tedesco e nutrito di elementi folclorici finnici, evocò i paesaggi nordici e narrò le antiche storie del suo popolo. La sua opera comprende il lavoro teatrale <i>La fanciulla nella torre</i> (1896), musiche di scena fra cui <i>La morte</i> (1903), dove si trova il famoso <i>Valzer triste</i> , poemi sinfonici, 7 sinfonie (1899-1924), alcune suite sinfoniche, un <i>Concerto</i> (1903) e sei <i>Humoresques</i> (1917-18) per violino e orchestra, il quartetto <i>Voces intimae</i> (1909), musiche pianistiche, cori e <i>Lieder</i> .
WILLIAMS	Compositore eclettico, elegante e abile, sostanzialmente legato al tardo romanticismo tedesco. Notevoli le sue 9 sinfonie e le 7 opere teatrali; il resto della sua vastissima produzione comprende balletti, musiche di scena, composizioni religiose e cameristiche.
IVES	Musicista isolato, ancora oggi il mondo di Ives riesce difficilmente accessibile per il tipo di comunicazione totalmente nuova, in cui segnali acustici familiari si uniscono a dissonanze arditissime, aggregati politonal, macchie sonore. Opere: 4 sinfonie (1896-1916), più l'incompiuta <i>Universe Symphony</i> , <i>The Unanswered Question</i> (1908) per orchestra; studi e sonate per pianoforte, 2 quartetti, 4 sonate per violino e pianoforte e circa 150 <i>Songs</i> .
GERSHWIN	Gershwin fu uno dei musicisti più popolari e di straordinaria fecondità di invenzione melodica del XX secolo. Affinò la sua superba tecnica pianistica imitando i pianisti di ragtime bianchi e soprattutto neri. In breve si impose a Broadway come autore di musiche per riviste. Nel 1924 P. Whiteman gli commissionò una pagina di jazz sinfonico per la sua orchestra, la <i>Rhapsody in Blue</i> , che lo consacrò e contiene splendide idee melodiche. In seguito Gershwin affinò la sua padronanza delle tecniche compositive, creando, fra l'altro, il <i>Concerto in Fa</i> (1925), <i>Un americano a Parigi</i> (1928) e l'opera <i>Porgy and Bess</i> (1935), tutta ispirata al canto popolare nero e solo tardivamente riconosciuta come capolavoro del teatro musicale moderno.

# 21 La “nuova musica” dell’avanguardia

---

La “nuova musica” fu, originariamente, quella maturata nelle tendenze musicali sviluppatesi dopo la crisi del movimento romantico; in seguito, l’espressione passa a designare più precisamente **fenomeni e correnti radicali della musica del Novecento**, divenendo sinonimo, nel secondo dopoguerra, di avanguardia e sperimentalismo. Per le prime manifestazioni dell’avanguardia musicale, risalenti agli anni intorno al 1950, assume agli inizi un **peso decisivo la lezione di Schönberg, Berg e Webern**: ma, mentre in questi compositori – pur nella totale dissoluzione del linguaggio tonale e nell’uso della dodecafonìa – rimanevano presenti alcune categorie compositive tradizionali (per esempio, strutture formali precostituite), **le nuove generazioni radicalizzano quell’esperienza applicando la cosiddetta “serializzazione integrale”**. Perciò, con Boulez, Berio, Stockhausen, Maderna, Nono, Pousseur e altri, che si raccolgono intorno ai corsi di Darmstadt, **non ha più senso riferirsi a una dimensione predeterminata del linguaggio musicale**. Si cercano nuovi vocaboli, si aprono nuove vie.

## Percorsi e figure dell’avanguardia musicale

Sino al 1960, l’avanguardia musicale è caratterizzata dalla **ricerca incessante sul linguaggio e sulla materia sonora**, al di fuori da qualsiasi assunzione di un criterio metodologico, principio compositivo o presupposto teorico che potesse ritenersi unica, esclusiva e invariante. “Stazioni” decisive su questo percorso sono stati i seminari di studio durante i Ferienkurse di Darmstadt, la scoperta della possibilità di una musica “concreta”, le innovazioni dell’elettronica e dell’informatica. Un percorso che costituisce la tradizione musicale più recente, della quale si conoscono i protagonisti di maggior influenza.

Ricerca incessante  
sul linguaggio  
e sulla materia  
sonora

### ■ Darmstadt, 1946

Secondo dopoguerra: a Darmstadt, città tedesca dell’Assia, prende vita un movimento d’avanguardia post-weberniana per opera di un gruppo di compositori riunitisi presso i **corsi sulla “nuova musica”** lì organizzati (Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, istituiti da W. Steinecke nel 1946). Fra essi: K. Stockhausen, L. Berio, P. Boulez, B. Maderna, H. W.

I corsi sulla  
“nuova musica”

Rigore razionalistico  
e complessità  
dell'organizzazione

Suono, spazio  
e tempo musicali

Henze, L. Nono e H. Pousseur. Mucisti che in seguito hanno preso strade divergenti, ma che inizialmente si trovano a Darmstadt accomunati sull'unica via della ricerca di un "nuovo" linguaggio musicale. Il **rifiuto di ogni organizzazione tradizionalmente precostituita** (non si accetta più nulla di "prefabbricato", non solo un accordo, come faceva già Schönberg, ma nemmeno una forma, una combinazione ritmica ecc.) pone il compositore di fronte a un compito completamente nuovo. In una prima fase (esauritasi intorno al 1960), il metodo compositivo dell'avanguardia è caratterizzato da atteggiamenti di razionalistico rigore, tendenti a un'organizzazione (quella seriale) estremamente complessa. La nuova posizione di fronte all'evento sonoro conduce a una **sempre più approfondita analisi del suono in tutte le sue componenti e a una diversa concezione dello spazio e del tempo musicali**: si giunge in breve allo **strutturalismo**, così chiamato perché il pezzo si organizza per strutture, gruppi, scariche, fasce sonore, cioè per agglomerati fonici non più distinguibili nelle loro singole componenti. Essi richiedono una percezione globale e si dispongono nel tempo quasi come statici pannelli. Parallelamente, si compiono le esperienze della **musica concreta ed elettronica**.

## La musica concreta

Pierre Schaeffer

L'uso di elementi  
sonori preesistenti  
e registrati

La data di nascita ufficiale della musica concreta è il 1948, l'anno dell'*Étude aux chemins de fer* dell'ingegnere e compositore francese **Pierre Schaeffer** (Nancy, 1910). È allora che egli veniva fondando il Groupe de Recherches de Musique Concrète e i suoi lavori, dei quali il più celebre è forse la *Symphonie pour un homme seul* (1950), si rivolsero principalmente alle esperienze di questo genere musicale. Ma cos'è la "musica concreta"? È la musica che **non si vale dei suoni emessi dagli strumenti tradizionali, ma di elementi sonori preesistenti** (il canto degli uccelli, il rombo di un motore ecc.), **registrati e manipolati in vario modo attraverso modificazioni del timbro, dell'intensità, dell'altezza**. Si differenzia dalla musica elettronica, che pure ricorre a simili apparecchi elettroacustici, perché non usa come materiale base solo frequenze prodotte elettronicamente. Il fenomeno "musica concreta" va considerato nell'ambito delle ricerche dei musicisti contemporanei per un allargamento delle possibilità timbriche consuete, volto a un **superamento della distinzione fra suono e rumore**. In questo senso assume grande importanza la figura di Varèse,

Superamento  
della distinzione  
suono-rumore

mentre può essere considerato anticipatore della musica concreta l'intonarumori di L. Russolo. Fra gli autori che, a diversi livelli e in differenti periodi, si occuparono di musica concreta, oltre a Schaeffer vi furono P. Henry, J. Poullin, P. Boulez, O. Messiaen, L. Berio.

### ■ Edgar Varèse: alla scoperta di un nuovo mondo sonoro

Edgar Varèse (Parigi 1885 - New York 1965), allievo di V. d'Indy, A. Roussel e C.-M. Widor, visse dal 1915 a New York, tornando a Parigi dal 1928 al 1933. Isolato, **Varèse perseguì** in modo originalissimo **un ideale radicale di rinnovamento del linguaggio musicale**, precorrendo concezioni della "nuova musica" del secondo dopoguerra, **soprattutto per quanto riguarda il gusto audacissimo per la materia sonora**. La conseguenza più marcata di questa ricerca è l'**impiego di organici inconsueti per ampiezza e formazione** – lo spazio riservato a ogni tipo di percussioni è sempre ampio – con i quali Varèse crea **sonorità nuove**, tali da **annullare spesso la tradizionale linea di demarcazione fra suono e rumore**. Si interessò molto a strumenti di recente invenzione (Onde Martenot) e a quelli elettronici, che negli ultimi anni della sua vita erano in via di sperimentazione. La sua attività di composizione, peraltro molto ridotta, si svolse quasi tutta nell'arco di poco più di un decennio.

Precorritore della nuova musica

Tra le sue opere più significative si ricordano: *Offrandes* (1922), *Hyperprism* (1923), *Octandre* (1924), *Intégrales* (1925), *Amérique* (varie versioni, 1920-29), *Arcana* (1927), *Ionisation* (1931), *Ecuatorial* (1934), *Déserts* (1954), *Density 21.5* (1936), *Poème électronique* (1958).

Le opere

### Dodecafonia e sperimentazione nella nuova musica italiana

Il panorama musicale italiano si rinnova tra la fine del XIX secolo e l'inizio del secolo successivo per merito anzitutto dei musicisti nati attorno al 1880. È la cosiddetta "generazione dell'Ottanta" (v. a p. 254), comprendente i vari **Respighi, Pizzetti, Malipiero, Casella**, che seppero aprire la loro musica verso il clima della modernità contemporanea. A questa generazione fecero seguito altri artisti, fra i quali ricordiamo **Giorgio Federico Ghedini** (1892-1965). Successivamente avanzarono, nel volgere di pochi anni, tre grandi artisti, che, già in possesso della rinnovata coscienza musicale, seppero fondere istanze tipicamente europee con l'alto patrimonio della tradizione italiana: **Dallapiccola e Petras-**

si, maestri riconosciuti, e **Scelsi**, pioniere la cui levatura straordinaria si impose prima in Francia che, assai tardivamente, in Italia.

### ■ **Luigi Dallapiccola:** **dodecafonismo e umanesimo religioso**

Dopo i primi studi musicali in Austria, **Luigi Dallapiccola** (Pisino d'Istria 1904 - Firenze 1975) fu allievo nel 1922 di V. Frazzi a Firenze; conseguì il diploma di pianoforte e svolse anche attività concertistica e di critico musicale. Insieme con G. Petrassi, Dallapiccola fu il più significativo musicista italiano della sua generazione e collaborò al rinnovamento della cultura musicale italiana attraverso il **recupero in chiave moderna delle tradizioni del Seicento e del Settecento (neomadrigalismo)**: *Partita per soprano e orchestra* (1932), le tre serie dei *Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* (1936). Nel 1940 esordì come operista con *Volo di notte* e nello stesso periodo, primo in Italia, **si avvicinò alla dodecafonia** con pagine quali i *Canti di prigionia* (1941), toccante testimonianza della sua sensibilità di fronte alla tragedia della guerra. Seguirono *Liriche greche* (tre serie, 1946), di lineare purezza, l'opera *Il prigioniero* (1950) e la sacra rappresentazione *Job* (1950). Con il **passare degli anni la dodecafonia acquistò in Dallapiccola un'asciuttezza e una tensione lirica** che ritroviamo nelle numerose liriche per voce e strumenti, nei *Canti di liberazione* (1955) e nella sua ultima esperienza teatrale, *Ulisse* (1968), dove più diretto appare il **richiamo a una fede nel trascendente**.

Dallapiccola compose anche musica orchestrale (*Piccolo concerto per M. Couvreux*) per pianoforte e piccola orchestra, 1941; *Tartiniana* per violino e orchestra da camera, 1951; *Piccola musica notturna per orchestra da camera*, 1961 ecc.), cameristica e per pianoforte (*Sonatina canonica*, 1943; *Quaderno musicale di Annalibera*, 1952 ecc.).

### ■ **Goffredo Petrassi: fra rinnovamento e complessità**

**Goffredo Petrassi** (Zagarolo, Roma 1904) dal 1939 insegnò composizione al conservatorio di Santa Cecilia a Roma dove era stato allievo di A. Bustini; fu inoltre sovrintendente della Fenice di Venezia (1937-40) e direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana (1947-50), presidente della SIMC, titolare del corso di perfezionamento per compositori all'Accademia di Santa Cecilia (dal 1958).

La vasta produzione di Petrassi si colloca lungo l'arco di un **percorso stilistico complesso, di cui sono state sottoli-**

Neomadrigalismo  
e dodecafonia

neate l'organica coerenza e la viva ricchezza problematica, e la cui presenza nella musica italiana del Novecento appare costantemente di primo piano.

I suoi esordi compositivi si collocano sotto il segno del **neoclassicismo** di A. Casella e soprattutto di P. Hindemith e I. Stravinskij, ma al di fuori da qualsiasi inclinazione a brillanti arguzie intellettualistiche: dopo la *Partita* (1932), lavori corali come il *Salmo IX* (1936) e il *Magnificat* (1940) rivelano compiutamente il gusto per il fulgore timbrico, per sonorità vigorose, per gesti solenni bloccati in una fissità liturgica capace di conferire loro una sorta di "patina metafisica". Il successivo *Coro di morti* (1941) su testo di G. Leopardi segna un momento (mirabile) di pessimistico ripiegamento; seguiranno, sempre per la produzione corale, *Nonsense* (1952-64), *Quattro mottetti per la Passione* (1965), fino ai *Tre cori sacri a cappella* (1983). Una ricerca sempre più scarnificata e interiorizzata è presente nei balletti *La follia di Orlando* (1943) e *Ritratto di Don Chisciotte* (1945), nella gelida, secca, sofisticata vena ironica del *Cordovano* (1949), nell'angosciato pessimismo, realizzato con estrema sobrietà, dell'unica altra opera teatrale, *Morte dell'aria* (1950).

Dopo *Noche oscura* (1950-51), uno degli esiti più alti della maturità di Petrassi, il musicista si rivolse alla **musica strumentale**: la serie dei *Concerti* per orchestra, a partire dal terzo (1952-53) fino all'ottavo (1973) segna le tappe di un percorso che fa proprie la lezione dodecafonica, certe suggestioni bartokiane e alcuni aspetti delle esperienze postweberniane, volgendosi poi alla musica da camera, fra l'altro con il *Quartetto* (1956), la *Serenata* (1958), il *Trio* (1959), *Estri* (1967), *Ottetto di ottoni* (1968), *Orationes Chiristi* (1975), *Laudes creaturarum* (1982), *Tre cori sacri* (1980-83), *Inno per ottoni* (1984).

### ■ Un pioniere misconosciuto: Giacinto Scelsi

Formatosi al di fuori dei circuiti ufficiali e tardivamente ammesso fra i più grandi musicisti del secondo Novecento, Giacinto Maria Scelsi (La Spezia 1905 - Roma 1988) uscì dall'anonimato, pur senza vincere l'ostracismo degli ambienti accademico-musicali italiani, imponendosi per uno stile ascetico, sintesi della musica orientale e delle tecniche raffinate dell'avanguardia. Soprannominato "il Charles Ives d'Italia" per la sua straordinaria inventività musicale e l'inesauribile forza di sperimentare, si dedicò anche alla letteratura e pubblicò 3 volumi di poesie.

Il pensiero musicale di Scelsi trova il suo nucleo essen-

Gli esordi neoclassici

"Coro di morti"

I balletti

"Noche oscura"

Il ricorso alla dodecaфонia e alle esperienze postweberniane

Sintesi fra musica orientale e avanguardia

Il suono singolo

## AL CENTRO DEL SUONO

"La mia musica non è né questa né quella, non è dodecafonica, non è puntilista, non è minimalista... Cos'è allora? Non si sa. Le note, le note non sono che dei rivestimenti, degli abiti. Ma ciò che c'è dentro è generalmente più interessante, no? Il suono è sferico, è rotondo. Invece lo si ascolta sempre come durata e altezza. Non va bene. Ogni cosa sferica ha un centro: lo si può dimostrare scientificamente. Bisogna arrivare al cuore del suono: solo allora si è musicisti, altrimenti si è solo artigiani. Un artigiano della musica è degno di rispetto, ma non è né un vero musicista né un vero artista. [...] Non avete idea di cosa sia un suono! Vi sono dei contrappunti (se si vuole), vi sono sfasamenti di timbri diversi, armonici che producono effetti del tutto diversi fra loro, che non solo provengono dal suono, ma che giungono al centro del suono; vi sono anche mo-

vimenti divergenti e concentrici. Esso allora diventa grandissimo, diventa una parte del cosmo, anche se minima: c'è tutto, dentro. [...] Ribattendo a lungo una nota essa diventa grande, così grande che si sente sempre più armonia ed essa vi si ingrandisce all'interno, il suono vi avvolge. Vi assicuro che è tutto un'altra cosa: il suono contiene un intero universo, con armonici che non si sentono mai. Il suono riempie il luogo in cui vi trovate, vi accerchia, potete nuotarci dentro. [...] Quando si entra in un suono ne si è avvolti, si diventa parte del suono, poco a poco si è inghiottiti e non si ha bisogno di altro suono. [...] Tutto è là dentro, l'intero universo riempie lo spazio, tutti i suoni possibili sono contenuti in esso."

da: P.A. Castanet, N. Cisternino (a cura di), *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, Lunaeditore, La Spezia 1993, pp. 19-25.

le e il suo principio generativo nel suono singolo. Raggiungere il "cuore del suono", sprofondare nel suo universo e nella sua materia senza volervi sovrapporre un costrutto: questo il compito che Scelsi si era assegnato e che si ostinò a perlustrare in tutte le possibilità che gradualmente gli si schiudevano.

Fra le sue opere si distinguono alcuni brani per orchestra, come *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota)* (1959) e *Natura renovatur* (1967), il concerto per violino *Anabit* (1965), le composizioni per pianoforte degli anni Trenta (40 *préludes*, 7 *suites* e 4 sonate) e degli anni 1952-55, fra le quali spiccano le *Quattro illustrazioni (sulla metamorfosi di Visnù)*, musica da camera e per coro e orchestra (*La naissance du verbe*, 1948).

## Olivier Messiaen, un musicista "per la fine dei tempi"

Olivier Messiaen (Avignone 1908 - Parigi 1992) studiò a Nantes e al conservatorio di Parigi. Titolare dal 1931 del grande organo della chiesa della Trinité, insegnò all'École Normale de Musique e alla *Schola Cantorum* e dal 1942 al conservatorio di Parigi. Fondatore (con A. Jolivet, Y. Baudrier e Daniel-Lesur) nel 1936 del gruppo Jeune-France, elaborò con estre-

Le opere



ma coerenza intellettuale un complesso sistema linguistico, nel quale i risultati di metodici studi sul ritmo, sulla modalità, sul timbro e le tecniche della musica seriale si fondono con suggestioni di un misticismo religioso di matrice cattolica, ma non estraneo a influssi orientali e con minuziose ricerche sul canto degli uccelli. Nei due anni di prigionia durante la guerra, scrisse il *Quartetto per la fine dei tempi* (1941). I lineamenti della sua poetica furono lucidamente riassunti da lui stesso negli scritti *Tecnica del mio linguaggio musicale* (1944) e *Trattato del ritmo* (1954).

Lo stesso Messiaen divise la sua vastissima produzione in quattro categorie: **opere religiose e teologiche** basate su testi delle Sacre Scritture (*Les corps glorieux*, 1939; *Vision de l'Amen*, 1943; *Trois petites liturgies de la présence divine*, 1944; *Messe de la Pentecôte*, 1950; *La transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ*, 1969); **opere di ricerca ritmica** (*Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, 1944; *Livre d'orgue*, 1951; *Chronochromie*, 1960); **opere legate al mito di Tristan e Isotta** (*Harawi*, 1945; *Cinq rechants*, 1948; *Turangalila-Symphonie*, 1946-48); **opere ispirate al canto degli uccelli** (*Réveil des oiseaux*, 1952; *Oiseaux exotiques*, 1955; *Catalogue des oiseaux*, 1956-58; *Sept Haïkai*, 1962).

Anche attraverso la mediazione dei suoi allievi, e in particolare di P. Boulez, l'opera di Messiaen costituisce un momento fondamentale nello sviluppo del pensiero musicale del XX secolo. Fra le ultime composizioni, l'oratorio in forma scenica *Saint François d'Assise* (1983) rappresenta una sintesi di tutte le tematiche care all'autore.

Un linguaggio in cui si fondono tecniche seriali, misticismo religioso, il canto degli uccelli

La vastissima produzione

Momento fondamentale del pensiero musicale del Novecento

## Altre vie musicali tra formalismo ed eclettismo

Sia la robusta ricerca formale di matrice dodecafonica, sia l'invenzione più aperta e l'applicazione più innovativa trovano espressione nel Novecento, e talora convivono con esiti di felice sovrapposizione fra gli stili e le tecniche, anche presso autori dei quali si riconosce indubbiamente la notevole statura artistico-musicale, ma che in un qualche modo non vengono sempre affiancati ai grandi capiscuola. Vediamone qualche esempio.

### ■ La caratterizzazione dell'oggetto musicale: Elliott Carter

In gran parte autodidatta, lo statunitense Elliott Carter (New York 1908) fu introdotto alla musica da C. Ives. Dopo le lauree in letteratura inglese e in musica all'università

Autodidatta  
influenzato  
da Stravinskij

Vigore linguistico  
e solidità formale

di Harvard, dal 1932 al 1935 studiò a Parigi con N. Boulanger. Rientrato negli Stati Uniti, dal 1940 insegnò greco e matematica e poi musica nelle più importanti scuole e università americane.

Dopo aver subito l'influenza di I. Stravinskij (musica per i balletti *Pocahontas*, 1939, e *The Minotaur*, 1947), **Carter trovò il "suo" linguaggio, caratterizzato da una densità di scrittura ottenuta con la "sovrapposizione di caratteri contrastanti"**. Tra i primi lavori in questa direzione troviamo la *Sonata* per pianoforte (1946, revisione 1982), la *Sonata* per violoncello e pianoforte (1948), *8 Studi e una Fantasia* per quartetto di fiati (1949, revisione 1966), il *Quartetto n. 1* per archi (1951) e le *Variazioni* per orchestra (1955).

**Nella produzione successiva Carter ha affinato questa matrice compositiva, raggiungendo esiti di notevole vigore linguistico e solidità formale:** sono da ricordare almeno i *Quartetti nn. 2-4* (1959-86), i *Concerti* per uno o due strumenti soli e orchestra (1961-90), la *Sinfonia* per 3 orchestre (1976), le *Night Fantasies* per pianoforte (1980) e la *Partita* per pianoforte, arpa e archi (1993). Da segnalare un omaggio a G. Petrarca per l'80° compleanno, *Riconoscenza* per violino solo (1984), e a I. Calvino, *Con leggerezza* per clarinetto, violino e violoncello (1990). In ambito vocale Carter musicò, fra gli altri, versi di W. Whitman (1943) e di poeti greci (*Syringa*, 1978); inoltre, ha scritto molti saggi sulla musica e su musicisti contemporanei.

### ■ Nino Rota: scrivere per il cinema e il teatro

Allievo di I. Pizzetti, **Nino Rota** (Milano 1911 - Roma 1979) dal 1950 diresse il conservatorio di Bari. La sua **facilità di vena**, inserita in prospettive tradizionali, era sorretta da un **sicuro mestiere**. Col dopoguerra diventò uno dei più prolifici e richiesti compositori di cinema, **fornendo partiture a registi italiani** (M. Soldati, A. Lattuada, R. Castellani, M. Monicelli, L. Visconti, F. Zeffirelli, L. Wertmüller) e **stranieri** (K. Vidor, R. Clément, S. Bondaruk, F.F. Coppola). Ma soprattutto con F. Fellini stabilì una collaborazione congeniale e ininterrotta (dallo *Sceicco bianco*, 1952, a *Prova d'orchestra*, 1978), culminata in *Otto e mezzo*, per cui vinse un Nastro d'argento della critica italiana (altri ne ottenne per *Guerra e pace*, 1957, *Le notti bianche*, 1958, *Romeo e Giulietta*, 1969). Con la musica del *Padrino*, ricalcata su una sua precedente (*Fortunella*, 1958), conquistò nel 1973 anche un premio Oscar. Vasta fu anche la sua produzione teatrale (*Ariodante*, 1942; *Il cappello di paglia di Firenze*, 1955; *La notte di un nevrasstenico*, 1959; *Aladino e la lampada magica*, 1968; *La*

Musica  
per il cinema  
Rota e Fellini

La produzione  
teatrale...

*visita meravigliosa*, 1970) e strumentale (*Concerto per arpa e orchestra*, 1948; *Variazioni sopra un tema giovanile*, 1953; *Concerto per orchestra*, 1958; *Napoli milionaria*, 1977, dal testo di E. De Filippo).

## ■ Benjamin Britten: ecletticità e duttilità

Allievo di J.N. Ireland, **Benjamin Britten** (Lowestoft Suffolk 1913 - Aldeburgh 1976) fu negli Stati Uniti dal 1939 al 1942; quindi si stabilì ad Aldeburgh e si dedicò intensamente alla composizione, affermandosi con l'opera *Peter Grimes* (Londra, 1945) come il **maggior musicista inglese del XX secolo**. Diresse la Glyndebourne Opera Company, trasformata dal 1947 nell'English Opera Group; come pianista compì diverse tourné con il tenore P. Pears.

Saldamente **ancorato alla tradizione tonale**, Britten aveva già scritto deliziose pagine di musica quando contava neppure vent'anni: e già allora si era rivelata la chiara e nitida articolazione del suono che sarà poi una delle caratteristiche più specifiche del compositore britannico e che dimostra un'estrema **facilità inventiva e costruttiva, naturalezza e spontaneità invidiabili, un gusto ingenuo e malizioso insieme**, il carattere ancora borghese e salottiero della sua concezione. **Ecletticamente disponibile alle influenze stilistiche più diverse**, da G. Verdi a G. Puccini, alla tradizione inglese, dal sinfonismo tedesco tardo-ottocentesco ad A. Berg e I. Stravinskij, nelle opere maggiori tali influenze si fondono in un **linguaggio suggestivo e originale, sempre elegante**.

I lavori più riusciti sono quelli teatrali, soprattutto *Billy Budd* (1951), *Il giro di vite* (1954), forse il suo capolavoro, e *Morte a Venezia* (1973); mentre una menzione particolare merita l'oratorio *War Requiem* (1962).

Compose molta **musica sinfonica, corale e da camera, dal tono prevalentemente elegiaco e dimesso** e dominata da intimismo e da raffinatezza nella scelta dei materiali timbrici. Si ricordano: le brillanti *Variazioni su un tema di F. Bridge* (1937), *Les illuminations* (1939, da A. Rimbaud), la *Missa brevis* (1959), i 3 quartetti per archi e le 3 suite per violoncello solo.

## ■ L'"aleatorietà controllata" di Witold Lutoslawski

Il polacco **Witold Lutoslawski** (Varsavia 1913-1994) studiò violino, pianoforte e composizione al conservatorio di Varsavia e si affermò poi insieme con K. Penderecki come il più importante compositore polacco dopo l'era di K. Szymanowski. Nelle sue composizioni ripensò l'esperienza stilistica di B.

... e strumentale

Nel solco della tradizione tonale

"Il giro di vite"

Musica sinfonica, corale e da camera

Da Bartók  
all'avanguardia

Bartók e il suo rapporto con la musica popolare alla luce delle più avanzate acquisizioni dell'avanguardia, subendo, fra l'altro, l'influenza della concezione aleatoria della musica elaborata da Cage (v. a p. 290-291). Fra le opere più note si ricordano il *Concerto per orchestra* (1954), la *Musica funebre per archi alla memoria di B. Bartók* (1958), i *Trois poèmes d'Henry Michaux* per coro e orchestra (1963), il *Livre pour orchestre* (1967), *Les espaces du sommeil* per baritono e orchestra (1975), il *Doppio concerto* per oboe e arpa (1980), le 4 sinfonie (1947, 1967, 1983 e 1992), il *Quinto concerto* per pianoforte (1988), *Chante-fleurs et Chantefables* per soprano e orchestra (1991).

## La musica elettronica

Gli studi di fonologia:  
Colonia e Milano

La musica elettronica si avvale di apparecchi (elettronici, appunto) per produrre, analizzare e trasformare il suono; l'esordio di questa prassi creativa ebbe luogo nei primi **studi di fonologia**: quello della radio di **Colonia** (fondato nel 1953) e quello di **Milano** della RAI (1954), legati originariamente ai nomi di **K. Stockhausen, L. Berio e B. Maderna**. Strumenti essenziali di uno studio di fonologia sono diversi tipi di generatori di frequenze mediante circuiti elettroacustici, magnetofoni e altoparlanti, destinati a registrare su nastro magnetico e riprodurre il suono, e infine gli apparecchi per la trasformazione del suono (filtri, modulatori, selettori ecc.). Con tali strumenti, che possono essere usati anche nelle più varie combinazioni con quelli tradizionali, **il compositore ha a disposizione un campo vastissimo di possibilità acustiche e può controllarle e determinarle con assoluta precisione.**

Un campo  
vastissimo  
di possibilità  
acustiche

Presupposto della musica elettronica non è semplicemente l'esistenza di nuove possibilità tecniche, ma la tensione verso una **concezione radicalmente nuova del linguaggio musicale**. In tale linguaggio **non hanno più senso le categorie formali, armoniche e timbriche della tradizione**. Nell'ambito di queste esperienze l'analisi della materia sonora e la strutturazione di tutti i suoi aspetti in un'unica visione (per cui la "forma" del pezzo coincide con "strutture" dove intensità, timbro ecc. non sono più distinguibili) trovano nell'ampiezza di possibilità e di totale controllo offerti dalla musica elettronica un campo d'azione molto interessante. Hanno fatto ricorso a mezzi elettronici, soli o in combinazione con voci e altri strumenti, oltre ai musicisti citati, anche M. Kagel, L. Nono, H. Pousseur, P. Boulez, A. Corghi e numerosi altri.

## ■ Bruno Maderna: l'alea e l'elettronica come strumenti di un libero pensiero musicale

Bruno Maderna (Venezia 1920 - Darmstadt 1973) studiò a Roma, perfezionandosi in seguito con G.F. Malipiero per la composizione, con A. Guarnieri e H. Scherchen per la direzione d'orchestra. Insegnò ai *Ferienkurse* di Darmstadt, a Milano, in Inghilterra e in Germania; nel 1955 fondò con L. Berio lo Studio di Fonologia della RAI di Milano. Fu direttore stabile dell'*Internationales Kammerensemble* di Darmstadt e, dal 1971 alla morte, dell'orchestra della RAI di Milano.

Tra i primi compositori italiani di **musica elettronica** (*Musica su due dimensioni*, con flauto, 1957; *Continuo*, 1957; *Biogramme*, 1972), Maderna aderì all'**avanguardia postweberniana**, segnalandosi per l'attenzione alla **dimensione materica del suono**. Scrisse l'opera radiofonica *Don Perlimplín* (1962), le azioni teatrali *Hyperion* (1964), *Dal-l'A alla Z* (1970) e *Satyricon* (1973), composizioni sinfoniche (*Quadrivium*, 1969), concerti (2 per oboe, 1962 e 1967; uno per violino), musica da camera. **Alieno da qualsiasi conformismo, Maderna si mosse con grande libertà in-**

Musica elettronica  
e adesione  
all'avanguardia  
postweberniana

### UNA PAGINA DI BRUNO MADERNA

"Ci dicono che l'attività scientifica sia volta a scoprire con mezzi più o meno razionali la natura e Dio, e che l'arte non è che una lirica intuizione dell'assoluto. Io non ho convinzioni scientifiche, ma per quanto riguarda la musica credo che non si tratti di scoprire ma di creare. Il celebre "io non cerco, trovo" di Picasso è incompleto qualora non si attribuisca a quel "trovo" il significato di "creo". E, d'altra parte, basta pensare alla subordinazione volontariamente accettata dell'artista a canoni estetici e formali nei periodi più fecondi della storia dell'arte per rendersi conto che nella realizzazione della propria opera anche l'artista, come lo scienziato, segue un processo che si potrebbe a ragione chiamare razionalmente costruttivo. [...] Una volta [...] si aveva la più grande fiducia nella bontà dell'imitazione, oggi ognuno custodisce gelosamente la propria sensibilità coccolata al riparo degli influssi. Non si sa più amare profondamente l'opera d'arte compiuta, non si è più capaci di vedere dietro di essa l'uomo che

l'ha creata e da lui imparare; va sempre più generalizzandosi una incapacità quasi biologica ad afferrare ciò che sta sopra il mestiere o la superficie. Il saggio Montaigne, invece, confessava di sentirsi "simile alle api che, pur saccheggiando i fiori qua e là, danno poi un miele che appartiene soltanto a loro". Certo non si può parlare di un ritorno "ab imis" come di rimedio all'eccessivo particolarismo della posizione individualista di moda fra la maggior parte di musicisti e musicologi contemporanei, ma non v'è dubbio che un ben grave ostacolo sarà rimosso quando ci porremo di fronte alla musica con la stessa modestia e con lo stesso desiderio di essere semplici, comuni, possibilmente anonimi, che faceva nascere "tropi" e "antifone" proprio da quei monaci che tenevano in assoluto dispregio la fama e che quella musica scrivevano ad esclusiva e maggior gloria di Dio." da: "Una pagina di Bruno Maderna" in M. Mila, *Maderna musicista europeo*, Einaudi, Torino 1976, pp. 125-126.

terpretativa e compositiva, imponendosi come una delle personalità più vive della musica contemporanea.

### ■ Luciano Berio:

#### **esplorazione incessante e creatività**

Il sodalizio  
con Bruno Maderna

Luciano Berio (Oneglia 1925) studiò al conservatorio di Milano con G.F. Ghedini e si perfezionò negli Stati Uniti con L. Dallapiccola. Nel 1950 sposò la cantante americana Cathy Berberian, dalla quale si separò nel 1966. Con B. Maderna fondò nel 1955 lo Studio di Fonologia della RAI di Milano e due anni dopo la rivista "Incontri Musicali". Risalgono a questi anni le prime composizioni: elettroniche (*Notazioni*, 1954; *Perspectives*, 1956; *Thema. Omaggio a Joyce*, 1958), proseguite negli anni successivi (*Visage*, 1961; *Chants Parallèles*, 1975); sinfoniche (*Nones*, 1954; *Divertimento*, in collaborazione con Maderna, 1957; *Allelujab II*, 1958); cameristiche. Si tratta di pagine già segnate dalla capacità di Berio di **valorizzare al massimo le proprietà specifiche dei mezzi sonori impiegati**. Ne è una conferma l'attività successiva, dalla quale emerge il **gusto per aggregazioni foniche diverse** e di grande maestria: lavori sinfonici, da *Bewegung* (1971) a *Continuo* (1991); per orchestra con strumenti soli, *Chemins I-IV* (1965-75), *Brahms-Berio* op. 120 (1985), *Concerto II* (1988); per orchestra, o strumenti soli, e voce/i, *Chamber music* (1953), *Circles* (1960), *Epifanie* (1965), *Sinfonia* (1969).

"Sequenze I-XI"

L'interesse di Berio per l'esplorazione fonica si è rivolto **anche verso gli strumenti soli**, come testimoniano le *Sequenze I-XI* (1958-88), ognuna per uno strumento diverso. In questa direzione un ruolo particolare è riservato al pianoforte, da *Wasserklavier* (1965) e *Rounds* (1967) a *Leaf e Brin* (1990), e al quartetto, *Sincronie* (1964) e *Streich-quartett "Notturmo"* (1993).

Il primato  
della voce umana

Ma soprattutto alla **voce** (in virtù anche del sodalizio con la Berberian) l'interesse di Berio ricorre in molte pagine, sia strumentali, sia per il teatro: *Opera* (1970, revisione 1977), *La vera storia* (1982, testo di I. Calvino), *Un re in ascolto* (1984, testo di I. Calvino).

Berio ha svolto un'intensa attività didattica, negli Stati Uniti e in Europa: dalla Juilliard School di New York all'IRCAM di Parigi. Nel 1994-1995 ha tenuto un ciclo di 6 letture alla Harvard University americana.

### ■ Karlheinz Stockhausen:

#### **costruttivismo ed eterogeneità**

Nato a Mödrath, presso Colonia, nel 1928, **Karlheinz Stockhausen** studiò nella città natale, perfezionandosi con

F. Martin, e a Parigi con D. Milhaud e O. Messiaen (1952-53). Approfondì poi gli studi di acustica lavorando allo studio di **musica elettronica di Colonia**, del quale assunse nel 1963 la direzione.

Tra i più significativi esponenti della musica di avanguardia, Stockhausen ha seguito una costante evoluzione dalla posizione strutturalistica delle prime opere, che portavano alle estreme conseguenze l'esperienza compositiva di A. Webern, sino a giungere a una sorta di vitalismo irrazionalistico teso a recuperare alla musica, anche a livello dell'ascolto, una capacità di coinvolgimento totale, di gestione magica.

L'elenco, amplissimo, delle sue composizioni è costituito da un seguito di sperimentazioni che svolge in maniera rigorosa il principio della composizione come attività conoscitiva; in questo senso resta indubbio il maggiore interesse del primo tempo dell'arte di Stockhausen. Tra le pagine più significative sono da annoverare *Kreuzspiel* per tre strumenti e percussioni (1951); *Punkte* per grande orchestra (1952-62; 1966); *Kontra Punkte* per 10 strumenti (1953); gli 11 *Klavierstücke* (1952-56); *Zeitmasse* per 5 legni (1956); *Gruppen* per 3 orchestre (1957); *Gesang der Junglinge* per nastro magnetico (1956); *Carré* per 4 orchestre e cori (1960); *Momente* per soprano, 4 gruppi corali e 13 strumentisti (1962-72); *Mixtur* per grande orchestra e suoni elettronici (1964); *Hymnen* per suoni elettronici, con e senza solisti (1966-67); *Aus den sieben Tagen* (1968); *Mantra* per due pianisti (1970); *Ylem* per 19 strumentisti o cantanti (1972); *Inori* per un solista e grande orchestra (1974); *Herbstmusik* per un gruppo teatrale (1974); *Musik in Bauch* per percussioni e carillon (1975), *Sirius* (1976-77) per nastro elettronico, soprano, basso, tromba e clarinetto basso.

Con l'azione integrale *Donnerstag aus Licht* (1981) Stockhausen ha dato inizio al ciclo *Licht. Die sieben Tage der Woche* (Luce. I sette giorni della settimana), che dovrebbe comprendere

Dallo strutturalismo alla suggestione magica dell'ascolto

"Kontra Punkte"

"Momente"

"Mantra"

## HENRI POUSSEUR: LA MUSICA COME APERTURA

**Henri Pousseur** (Malmédy, Liegi 1929) studiò, fra gli altri, con P. Boulez e **compose numerosi pezzi strumentali, vocali ed elettronici, secondo le più radicali tecniche dell'avanguardia musicale**: dalla serialità integrale al puntillismo, dall'aleatorietà all'utilizzo della serie come principio di progressione (*Mobile*,

1958; *Ode*, 1961; *Madrigal II e III*, 1961 e 1962; *Votre Faust*, 1963; *Les Ephémérides d'Icare II*, 1970-71; *Nacht der Nächste*, 1985).

È autore di influenti scritti teorici (*Frammenti teorici sulla musica sperimentale*, 1970; *Musica, semantica, società*, 1972) e di saggi su autori vari.

re 7 opere, da portare a termine entro l'anno 2000. Sono seguite *Samstag aus Licht* (1984) e *Montag aus Licht* (1988).

## La musica come architettura di suoni: Iannis Xenakis

Compiuti gli studi di architettura ad Atene, **Iannis Xenakis** (Braila, Romania 1922) si trasferì a Parigi, dove collaborò con Le Corbusier, studiando contemporaneamente musica sotto la guida di A. Honegger, D. Milhaud, O. Messiaen e infine di H. Scherchen a Gravesano (Svizzera).

**Xenakis ha applicato alla tecnica compositiva la teoria delle probabilità e della logica matematica**, coerentemente con la sua concezione della musica come **agglomerato di masse e di linee sonore**. Insegnò presso le università di Bloomington, Indiana (1967-72) e di Parigi (1972-89), dove ha fondato (1966) l'EMAMU (Équipe de Mathématique et d'Automatique Musicales). Ha composto brani per orchestra (*Metastaseis*, *Pithoprakta*, *Achorripsis*, *Diamorphoses* ecc.), musiche elettroniche e per il teatro (spettacoli *son et lumière* come *Persépolis*, 1971, e *Le Diatope*, 1977) e lavori di vario genere, come *Persephassa* per 6 percussionisti (1969). Fra i lavori più recenti sono *Horos* per orchestra (1986), *Waarg* per 13 esecutori (1988), *Kyania* per orchestra (1990), *Dox-Orkh* per violino e orchestra (1991), *Les Bacchantes d'Euripide* per baritono, coro femminile e complesso strumentale (1993), *Dämmerchein* per orchestra (1994). Xenakis ha pubblicato vari saggi, tra cui *La musica stocastica* (1961) e *Musica. Architettura* (1971). Collaborò, inoltre, con E. Varèse e Le Corbusier al *Poème électronique* (1956).

## Luigi Nono: dall'impegno civile alla "tragedia dell'ascolto"

**Luigi Nono** (Venezia 1924-1990) studiò con G.F. Malipiero, B. Maderna e H. Scherchen e tenne seminari ai corsi di Darmstadt fino al 1958. Partecipe del rinnovamento del linguaggio delle avanguardie degli anni Cinquanta, si mosse costantemente **nella direzione di una musica che fosse veicolo di un esplicito impegno civile e morale di ispirazione marxista**. La musica di Nono si caratterizza essenzialmente per **zone di violento scatenamento della materia sonora** e per abbandoni a un assorto, terso lirismo. Fra le sue opere si ricordano: *Epitaffio per García Lorca* per 2 voci, coro e strumenti (1952); *Il canto sospeso* da lettere dei condannati a morte della Resistenza per soli, coro misto e

Musica e logica  
matematica

L'impegno civile  
della musica



orchestra (1956); *Cori di Didone* su testi di G. Ungaretti per coro e percussioni (1958); l'opera *Intolleranza 1960* (1961); *Canti di vita e d'amore. Sul ponte di Hiroshima* per soli, coro e orchestra (1962); *Al gran sole carico d'amore*, azione scenica (1972-74); *Fragmente - Stille, an Diotima*, per quartetto d'archi (1979-80); *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2* (1982); *Risonanze erranti* (1986); *"Hay que caminar" soñando*, per due violini (1989).

Spinto verso la sperimentazione tecnica, Nono compose **opere per nastro magnetico** – *Omaggio a Emilio Vedova*, 1960; *La fabbrica illuminata*, 1964; *Per Bastiana - Tay-Yang-Cheng (L'Oriente è rosso)*, 1967; *Contrappunto dialettico della mente*, 1967-68; ... *Sofferte onde serene...*, 1974-76; *La lontananza nostalgica utopica futura*, 1988 – e **per strumenti elettronici** (*Con Luigi Dallapiccola*, 1979; *Camminantes... Ayacucho*, 1986-87; *Post-praeludium per Donau*, 1987).

Il più impegnativo fra i suoi ultimi lavori è stata l'opera ***Prometeo, tragedia dell'ascolto*** su testo a cura di M. Cacciari (1984): con questa pagina Nono completò il suo allontanamento dalla concezione della musica come impegno sociale; ma le tensioni umane ed esistenziali trovarono nuova dimensione in una poetica dell'**ascolto interiore**, reso musicalmente da un **ordito di sottilissime filigrane sonore distribuite spazialmente in un silenzio fitto di un'infinita varietà di timbri, altezze, dinamiche, durate**.

"Al gran sole carico d'amore"

Opere per nastro magnetico e per strumenti elettronici

"Prometeo, tragedia dell'ascolto"

## La micropolifonia di György Ligeti

Allievo di F. Farkas e S. Veress, **György Ligeti** (Dicsőszentmárton, Transilvania 1923) compì studi sul folclore musicale romeno e insegnò poi al conservatorio di Budapest. Lasciata l'Ungheria nel 1956, si stabilì a Vienna e **si interessò alle esperienze delle avanguardie postweberniane**: collaborò allo studio elettronico di radio Colonia; dal 1959 insegnò a Darmstadt e dal 1961 all'Accademia Reale Svedese di Musica di Stoccolma. Assunta la cittadinanza austriaca nel 1967, dal 1973 Ligeti è stato professore alla Hochschule di Amburgo. Nell'acquisire gli esiti della "nuova musica", Ligeti mantenne un atteggiamento del tutto personale, caratterizzato da **un'indagine della materia sonora condotta con sensibilità quasi neoimpressionistica, che lo condusse alla creazione di fluenti e cangianti fasce sonore**; questa tecnica si definì variamente in opere come *Apparitions* (1958-59), *Volumina* per organo (1961), *Atmosphères* (1961), *Aventure e Nouvelles Aventures* (1962, 1965), *Requiem* (1966), *Lonta-*

La tecnica delle fasce sonore

La "micropolifonia"

no (1967), *Le grand macabre* (1978) e altre. Altrettanto rilevante nell'opera di Ligeti il **gusto per la "micropolifonia", un gioco caleidoscopico di minuti e frastagliati disegni contrappuntistici che nella loro estrema mobilità contrastano con la staticità delle fasce sonore**, come nel *Concerto* per violoncello e orchestra (1966), in *Lux aeterna* per 16 voci a cappella (1966), nel *Quartetto* (1968-69), nel *Kammerkonzert* (1971), nel *Trio* per violino, corno e pianoforte (1982) e nel *Concerto* per pianoforte (1988). Sono del 1992 le composizioni: *Macabre collage*, suite per orchestra tratta dall'opera *Le grand macabre*, *Mysteries of the Macabre* per tromba e orchestra e il *Concerto* per violino (1992), dedicato a S. Gawrilov.

## Informatica e computer music

Appartengono al genere della **computer music** tutte le **composizioni realizzate con l'ausilio di elaboratori elettronici**, le cui potenzialità hanno reso possibile il superamento dei vecchi parametri che regolavano il linguaggio musicale, favorendo la **sperimentazione di nuove strutture rette da procedimenti di tipo matematico** desunti dalle teorie della percezione e dell'informazione. Nata verso la fine degli anni Cinquanta con la diffusione dei primi calcolatori, la computer music ebbe tra i suoi precoci estimatori L. Hiller, I. Xenakis e G. M. Koenig, mentre all'inizio degli anni Sessanta furono avviate, per opera di M. Mathews, le prime ricerche sulla sintesi numerica del suono. Negli anni Settanta sorsero importanti centri, **finalizzati allo studio di nuove tecniche di conversione digitale-analogica delle frequenze**; tra essi, il **CCRMA di Stanford** in California; l'**EMS**, con sede presso il Massachusetts Institute of Technology di **Boston**; l'**Istituto di Sonologia di Utrecht** e l'**IRCAM** del Centre Pompidou di **Parigi**, fondato da P. Boulez. In Italia, i primi esperimenti nel campo della composizione automatica sono stati effettuati dal **CNUCE di Pisa**, per opera di P. Grossi, e dal **Centro di Sonologia Computazionale dell'università di Padova**; altre istituzioni, più legate a indagini specifiche, hanno sede a Napoli, Milano, Bologna e Modena.

### ■ Pierre Boulez: dal superamento della dodecafonìa all'elaborazione informatica

Pierre Boulez (Montbrison, Loire 1925) studiò composizione con O. Messiaen e R. Leibowitz e direzione d'orchestra da autodidatta. Sin dall'inizio ha rivelato una **personalità compositiva aperta a ogni influenza, unita però a una ac-**

Centri di studio  
su musica  
e informatica

**cesa fantasia sperimentale:** in *Sonatine* per pianoforte e per flauto (1946), nelle *Sonate* nn. 1 e 2 per pianoforte (1946-48) e in *Visage nuptial* (1947, ultima versione 1989) e *Le soleil des eaux* (1948, ultima versione 1965), due cantate su testi di R. Char, l'impiego della tecnica dodecafonica acquista una valenza del tutto personale. Anche nelle pagine del serialismo integrale – *Notations I-IV* per orchestra (1945, ultima versione 1980), *Livre pour quatuor à cordes* (1949, diventato nel 1968 *Livre pour cordes*), *Polyphonie X* per orchestra (1951) e *Structures* per 2 pianoforti (*I* 1952, *II* 1961) ecc. – il rigore tecnico prelude già a un superamento. Da questo punto di vista ***Le marteau sans maître***, cantata per contralto e 6 strumenti su testi di R. Char (1955, revisione 1957), è un lavoro decisivo.

Accesa fantasia  
sperimentale

In seguito, Boulez si è avvicinato alla **musica aleatoria**, praticata all'interno di una **"casualità controllata"**, cioè alla luce di un **preciso criterio compositivo organizzante** e secondo la chiarezza di un inimitabile stile personale. Sono nati così lavori come la *Sonata* n. 3 per pianoforte (1957), *Pli selon Pli* per sonata e orchestra su testi di S. Mallarmé (1957, ultima revisione 1984) e altri, nei quali l'alea si trasforma in una proposta d'ascolto sempre diversa (*Eclats multiples* per orchestra, 1971).

"Le marteau  
sans maître"

"Casualità  
controllata"

**Il computer ha offerto a Boulez ulteriori possibilità creative:** lo testimonia *Répons*, autentico *work in progress* iniziato nel 1981 e mai concluso (ultima versione 1986), per sistema digitale, 6 solisti e orchestra.

L'uso del computer

L'attività compositiva di Boulez è complementare a quella **didattica** (dal 1955 al 1960 insegnò a Darmstadt) e per la **diffusione della musica del XX secolo**, realizzata dapprima con i concerti del Domaine Musicale, fondati a Parigi nel 1955, e poi dal 1969 al 1978 alla guida di alcune prestigiose orchestre d'Europa e d'America. Nel 1976 assunse a Parigi la direzione dell'IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique); nello stesso anno diresse a Bayreuth, in occasione del centenario della prima, la *Tetralogia* di R. Wagner, nel dissacrante allestimento di P. Chereau. È autore di numerosi saggi e ha al suo attivo molte incisioni discografiche.

Un'intensa attività  
di diffusione  
della nuova musica

Boulez grande  
interprete

## PER UN APPROFONDIMENTO

### Bibliografia

- M. Bortolotto, *Fase seconda*, Einaudi, Torino 1969.
- P. Boulez, *Note d'apprendistato*, Einaudi, Torino 1968.
- P. Boulez, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979.
- A. Gentilucci, *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1972.

### Discografia

- Varèse, *The Complete Works*, Chailly, Decca 460 208-2 (2 CD).
- Scelsi, *Suites Ka & T'ai for piano*, M. Schroeder, Hat Art CD 66006.
- Scelsi, *Triphon / Tree Latin Preyers...*, FY CD 119.
- Messiaen, *Quatuor pour la Fin du Temps*, DG 423 247-2.
- Messiaen, *Chronochromie / Et exspecto resurrectionem mortuorum*, Boulez, DG 445 827-2.
- Maderna, *Concerto per violino / Concerto per oboe...*, Maderna, Stradivarius STR 10021.
- Maderna, *Hyperion*, Eötvös, Montaigne 782014 (2 CD).
- Nono, *Variazioni canoniche / A Carlo Scarpa / No hay caminos...*, Gielen, Astrée E 8741.
- Nono, *Prometeo*, Abbado, EMI 669-555 209-2 (2 CD).
- Ligeti, *Chamber Concerto / Aventures / Lux aeterna*, Boulez / La Salle Quartet, DG 423 244-2.
- Ligeti, *Cello concerto / Piano concerto / Violin concerto*, Boulez, DG 439 808-2.
- Berio, *Sinfonia. / Eindrücke*, Boulez, Erato ECD 88151.
- Boulez, *Pliselon pli n. 1-5*, Boulez, Teldec 4509 98 495-2 ZV (4 CD).
- Stockhausen, *Kontra Punkte*, Stockhausen - Verlag Sto CD 4.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

### L'AVANGUARDIA

Fino al 1960, l'avanguardia esplorò il linguaggio musicale e la materia sonora privilegiando il rigore razionalistico e l'organizzazione seriale del materiale sonoro, sfociando così nello strutturalismo. Centro propulsivo della ricerca fu Darmstadt, città tedesca dell'Assia, dove un gruppo di compositori aveva dato vita dal 1946 ai corsi sulla "nuova musica".

### MUSICA CONCRETA

Intendendo allargare le possibilità timbriche tradizionali, la musica concreta superò la distinzione tra suono e rumore: non si vale dei suoni emessi dagli strumenti, ma di elementi sonori preesistenti, registrati e manipolati in vario modo attraverso modificazioni del timbro, dell'intensità, dell'altezza. Grande importanza assunse in questo ambito di ricerca la figura di E. Varèse.

### VARÈSE

Varèse perseguì in modo originalissimo un ideale radicale di rinnovamento del linguaggio musicale, soprattutto per quanto riguarda il gusto audacissimo per la materia sonora, adottando nelle sue opere organici inconsueti per ampiezza e formazione. Compose un numero abbastanza ridotto di opere, tra le quali: *Offrandes* (1922), *Intégrales* (1925), *Ionisation* (1931), *Déserts* (1954), *Density 21.5* (1936).

### SCELSI

Fu musicista dallo stile ascetico, capace di sintesi tra la musica orientale e le tecniche raffinate dell'avanguardia, dalla straordinaria inventività musicale e dall'inesauribile forza di sperimentatore. Fra le opere: *Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota)* (1959), le composizioni per pianoforte degli anni Trenta (40 *préludes*, 7 suite e 4 sonate) e degli anni 1952-55, musica da camera e per coro e orchestra.

## segue

MESSIAEN	Ha elaborato con estrema coerenza un complesso sistema linguistico nel quale i risultati dei suoi studi sul ritmo, la modalità, il timbro e le tecniche della musica seriale si fondono con suggestioni provenienti dalla mistica cattolica, influssi orientali e minuziose ricerche sul canto degli uccelli. Nei due anni di prigionia durante la guerra, scrisse il <i>Quartetto per la fine dei tempi</i> (1941). Lo stesso Messiaen divise la sua vastissima produzione in quattro categorie: opere religiose basate su testi delle Sacre Scritture; opere di ricerca ritmica; opere legate al mito di Tristano e Isotta; opere ispirate al canto degli uccelli.
MADERNA	Fra i primi compositori italiani di musica elettronica (nel 1954 fondò con L. Berio lo Studio di Fonologia della RAI a Milano), aderì all'avanguardia postweberniana, segnalandosi per l'attenzione alla dimensione materica del suono e la grande libertà interpretativa e compositiva. Scrisse l'opera radiofonica <i>Don Perlimplin</i> (1962), le azioni teatrali <i>Hyperion</i> (1964), <i>Dall'A alla Z</i> (1970) e <i>Satyricon</i> (1973), composizioni sinfoniche ( <i>Quadrivium</i> , 1969), concerti, musica da camera.
BERIO	L'interesse di Berio per l'esplorazione fonica si è concretizzato sia in lavori sinfonici per orchestra, sia in brani per strumenti soli, come testimoniano le <i>Sequenze I-XI</i> (1958-88), ognuna per uno strumento diverso. In questa direzione un ruolo particolare è riservato soprattutto alla voce. Berio ha composto molte pagine sia strumentali, sia per il teatro: <i>La vera storia</i> (1982, testo di I. Calvino), <i>Un re in ascolto</i> (1984, testo di I. Calvino) e ha svolto un'intensa attività didattica negli Stati Uniti e in Europa.
STOCKHAUSEN	Esponente fra i più significativi dell'avanguardia, seguì una costante evoluzione dalla posizione strutturalistica delle prime opere sino a giungere a una sorta di vitalismo irrazionalistico teso a recuperare alla musica, anche a livello dell'ascolto, una capacità di coinvolgimento totale. L'elenco, amplissimo, delle sue composizioni registra una sequela di sperimentazioni; con l'azione integrale <i>Donnerstag aus Licht</i> (1981) diede inizio al ciclo <i>Licht. Die sieben Tage der Woche</i> (Luce. I sette giorni della settimana).
XENAKIS	Ha applicato alla tecnica compositiva la teoria delle probabilità e della logica matematica, coerentemente con la sua concezione della musica come agglomerato di masse e di linee sonore. Ha composto brani per orchestra, musiche elettroniche e lavori di vario genere: <i>Persephassa</i> per 6 percussionisti (1969); <i>Horos</i> per orchestra (1986), <i>Les Bacchantes d'Euripide</i> per baritono, coro femminile e complesso strumentale (1993). Ha pubblicato vari saggi, tra cui <i>La musica stocastica</i> (1961) e <i>Musica. Architettura</i> (1971).
NONO	Si mosse nella direzione di una musica che fosse veicolo di impegno civile e morale; spinto verso la sperimentazione tecnica, compose opere per nastro magnetico e per strumenti elettronici. Il più impegnativo fra i suoi ultimi lavori è stata l'opera <i>Prometeo, tragedia dell'ascolto</i> su testo a cura di M. Cacciari (1984): con questa pagina le tensioni umane ed esistenziali trovarono nuova dimensione in una poetica dell'ascolto interiore.
LIGETI	Nell'acquisire gli esiti della “nuova musica”, Ligeti mantenne un atteggiamento caratterizzato dalla creazione di cangianti fasce sonore, come accade in <i>Requiem</i> (1966), <i>Lontano</i> (1967), <i>Le grand macabre</i> (1978) e in altre opere. Altrettanto rilevante nell'opera di Ligeti il gusto per la “micropolifonia”, per un gioco di minuti e frastagliati disegni contrappuntistici che nella loro estrema mobilità contrastano

*segue*

con la staticità delle fasce sonore: *Concerto* per violoncello e orchestra (1966), *Lux aeterna* per 16 voci a cappella (1966), *Concerto* per pianoforte (1988).

**BOULEZ**

Personalità aperta a ogni influenza, unita però a un'accesa fantasia sperimentale, anche nelle pagine di serialismo integrale il suo rigore tecnico prelude già a un superamento. Boulez si è via via avvicinato infatti alla musica aleatoria, praticata all'interno di una "casualità controllata", cioè alla luce di un preciso criterio compositivo e secondo un inimitabile stile personale: sono nati così la *Sonata* n. 3 per pianoforte (1957) e *Pli selon Pli* su testi di S. Mallarmé (1957, 1984). Il computer ha offerto a Boulez ulteriori possibilità creative: lo testimonia *Répons*, autentico *work in progress* iniziato nel 1981 e mai concluso (ultima versione 1986).

## 22 Dopo l'avanguardia

---

Superato lo strutturalismo, a partire dal 1960 circa diventa più **difficile parlare**, per l'avanguardia, **di un ambito linguistico comune**; una svolta importante è segnata dall'**introduzione dell'alea**, cioè dell'elemento casuale, che può essere inteso solo come controllato arricchimento del fare compositivo, ma può configurarsi, per esempio in J. Cage, come radicale **reazione al tradizionale concetto di musica, in nome di un atteggiamento irrazionalistico** o anche mistico. Un simile atteggiamento rivela anche la statica, contemplativa dimensione in cui si colloca la musica di M. Feldman o di altri americani. Un particolare significato assume, nelle più recenti esperienze, l'**interesse per il teatro musicale** o, più genericamente, **per il "gesto" esecutivo**. In qualche caso una composizione può ridursi a indicazione dei gesti che l'interprete deve compiere per eseguirla: ciò assume, in forme e modi diversi, il significato di testimonianza del non-senso, del negativo. A esso si possono variamente ricondurre le opere di M. Kagel, D. Schnebel, F. Donatoni, o le distillazioni sonore di S. Bussotti.

### L'irruzione dell'aleatorietà

Nella seconda metà del Novecento, facendo fronte alla difficoltà di continuare a catalogare la musica anche soltanto in base alle precedenti ripartizioni secondo scuole nazionali, l'etichetta "nuova musica" è giunta a contrassegnare, in modo necessariamente un po' approssimativo, ma non vuoto, le molteplici direzioni, non sempre evidenti e lineari, in cui fenomeni musicali inediti sono proliferati: un mondo sonoro mai prima udito, sistemi di scrittura e di pensiero ancora intentati, scelte linguistiche innovative. Uno di questi nuovi modi di pensare e fare musica è già stato introdotto nel capitolo precedente, in particolare in riferimento a B. Maderna e W. Lutoslawski: l'**aleatorietà**, termine con cui generalmente si qualificano gli elementi di indeterminazione e di casualità inseriti in varia misura nella composizione e nell'interpretazione di un brano musicale. Nel 1955, fu W. Meyer-Eppler a dare la prima definizione teorica di **alea**, intesa come un **procedimento compositivo il cui discorso generale è determinato, mentre le varie componenti (durata, strumentazione ecc.) dipendono dal caso**. Tale criterio compositivo fu adottato da M. Feldman (*Projection I*, 1950) e da J. Cage (*Music of changes*, 1951), in cui l'altezza e la durata dei suoni sono indicate solo approssi-

La "nuova musica"

L'aleatorietà

La definizione teorica di alea

mativamente da rettangoli distribuiti su 3 settori dello spartito, indicanti il registro acuto, medio e grave, oppure sono stabilite da un sistema di sorteggio ispirato all'I Ching cinese.

### ■ John Cage: alea e filosofia zen

Allievo di H. Cowell, A. Schönberg ed E. Varèse, **John Cage** (Los Angeles 1912 - New York 1992) è tra i più significativi esponenti della musica d'avanguardia del XX secolo. Schematicamente, può esser fatto rientrare nella seconda fase dell'avanguardia, in quanto la sua influenza sulla musica europea iniziò a farsi sentire a partire dal 1958. Ma già dai primi anni Cinquanta destò notevole scalpore il suo **pianoforte "preparato"**, ottenuto inserendo oggetti di varia natura (gomme, chiodi, cartoni ecc.) fra le corde dello strumento, con lo scopo di modificarne la sonorità e di conferire al rumore una funzione determinante in qualsiasi discorso musicale. Cage fu, inoltre, uno dei primi musicisti a teorizzare il concetto di **alea** e di **opera aperta** applicato alla composizione musicale e a concepire un sistema di scrittura che, rifuggendo dalla notazione tradizionale, mirasse a stimolare una partecipazione creativa dell'interprete. L'influsso delle filosofie orientali, soprattutto del buddhismo zen, lo portò, negli ultimi anni, a superare il concetto di musica nel senso "occidentale" di costruzione formale, di pensiero estetico predeterminato. Attivissimo diffusore ed esecutore delle proprie numerosissime composizioni, Cage tenne concerti in molti paesi, suscitando violenta polemica, ma influenzando in maniera determinante su un vasto settore della musica d'avanguardia.

Composizioni principali sono: *Amores* (1943), 7 quaderni di *Music for Piano* (1952-56), 4 di *Music of Changes* (1951), *34'46.776"* (1954) e vari altri pezzi per pianoforte "preparato" e non; un concerto per pianoforte e orchestra (1958); *Aria per mezzosoprano con Fontana Mix* (1958), *Song Books* (1970), *Ballet* (1973), *Roaratorio* (1979) e *Thirty Movements* per quartetto (1984); i collage operistici *Európeras 1-2* (1987) e *3-4* (1990).

Cage scrisse anche saggi (*Virgil Thompson*, 1959) e raccolse i suoi pensieri e i testi di numerose conferenze in pubblicazioni di grande successo (*Silenzio*, 1961; *Tema e variazioni*, 1982).

### ■ Un originale "allievo" di Cage: Morton Feldman

**Morton Feldman** (New York 1926 - Buffalo, New York 1987) studiò musica e pittura, dedicandosi alla composizione dopo l'incontro con J. Cage, nel 1949. Insegnò alla New York

Il pianoforte  
"preparato"

Alea e opera aperta:  
l'interprete  
partecipa  
alla creazione

Le opere



State University a Buffalo e diresse il Center for Creative and Performing Arts. **Le sue composizioni seguono le teorie di Cage sulla mancanza di intenzionalità nella musica**, che conduce al silenzio, ma con posizioni teoriche ed esiti concreti personali. Fra le sue opere: *Intersection I* (1951), *First Principles* (1967), *The Viola in My Life* (1971), *Neither* (1977), *The Turfan Fragments* (1980).

Seguace di Cage

## Paesaggi italiani?

Difficile, anzi probabilmente impossibile ritrovare qualcosa che assomigli ancora a una scuola nazionale. Eppure, anche nel contesto più aperto, spurio e liminare tipico della contemporaneità vi sono tradizioni che sopravvivono nella memoria, consapevoli o meno, razionalizzate od oniriche. Talvolta anche tradizioni diverse ed eterogenee nel medesimo autore: il gioco delle identità e delle identificazioni diventa un rompicapo, una frontiera incessantemente attraversata per varie direzioni. Il presentare ora alcuni autori "italiani" assume dunque il significato di rintracciare elementi per questo viaggio privo di una meta prefissata.

### ■ L'estetica informale di Aldo Clementi

Allievo di G. Petrassi e B. Maderna, **Aldo Clementi** (Catania 1925) si è affermato come uno dei più importanti compositori italiani dell'avanguardia postweberniana e poststrutturalista. Fra le sue composizioni, elaborate secondo **un'originale estetica dell'"informale" e una concezione della musica come "spazio-colore"**, sono da ricordare: *Informel 1* (1961), *Informel 2* (1962), *Informel 3* (1963), *Concerto per piano, 24 strumenti e carillons* (1975), *Sphinxes* (1978), gli atti unici *L'orologio di Acervia* (1979) ed *Es* (1981), *O du selige* per orchestra (1985), *Cantabile* per 12 esecutori (1988), *Romanza* per pianoforte e orchestra (1991).

L'estetica  
dell'informale

### ■ Lo sperimentalismo integrale di Franco Evangelisti

**Franco Evangelisti** (Roma, 1926-1980) studiò dapprima a Roma con D. Paris e poi a Friburgo e Darmstadt con H. Eimert e K. Stockhausen (1952-61), **ispirando la propria poetica a uno sperimentalismo integrale**. Di particolare rilievo sono le opere: *Ordini. Strutture variate per 16 esecutori* (1955), il brano elettronico *Incontri di fasce sonore* (1957), il quartetto d'archi *Aleatorio* (1959) e *Random or not Random* per orchestra (1962). Dopo aver fondato nel 1961, con E. Macchi, D. Guaccero e altri, il gruppo di im-

Il gruppo  
"Nuova consonanza"

provvizione “Nuova consonanza”, si dedicò principalmente agli studi teorici e alla sperimentazione.

### ■ Franco Donatoni: la soggettività sofferta

**Franco Donatoni** (Verona 1927) studiò composizione nei conservatori di Milano e Bologna e in seguito si perfezionò con I. Pizzetti a Roma. Dal 1954 al 1961 frequentò i corsi di Darmstadt e poi insegnò in alcuni conservatori italiani e all'Accademia di Santa Cecilia; ha anche tenuto corsi di perfezionamento a Berlino (1972), Berkeley (1979) e Melbourne (1991). Gli inizi di Donatoni si collocano all'insegna di B. Bartók e del serialismo postweberniano: *Sinfonia per archi* (1953), *Quartetto II* (1958), *For Grilly* per 7 strumenti (1960), *Puppenspiel I* per orchestra (1961). In seguito, sotto lo stimolo di J. Cage, Donatoni ha posto al centro della propria poetica la negazione del compositore come motore primo dell'atto creativo: dapprima accogliendo aspetti della tecnica aleatoria (da *Per orchestra*, 1962 a *Divertimento II* per archi, 1965) e poi elaborando una prassi compositiva regolata da meccanismi automatici nel trattamento del materiale. Fra le pagine più significative di questa fase “negativa” troviamo *Puppenspiel II* per flauto e orchestra (1966), *Doubles II* per orchestra (1970), *Voci* per orchestra (1973), *Lumen* per 6 strumenti (1975).

Verso il 1978 Donatoni, pur senza abbandonare certi procedimenti, è entrato in una fase di recupero dell'apporto soggettivo e poetico nella composizione: fra i lavori più interessanti ricordiamo *Spiri* per 11 strumenti (1977), *Arie* per soprano e orchestra (prima composizione vocale di Donatoni, 1978), *In cauda* per coro e orchestra (1982), l'opera in due tempi e un intermezzo *Atem* (1985), *Arpège* per 6 strumenti (1986), *In cauda II* per orchestra (1994), *Puppenspiel III* per ottoni, flauto, flauto in sol e 14 esecutori (1995). Da segnalare anche una trascrizione dall'*Arte della fuga* di J.S. Bach (1992) e la pubblicazione di saggi e scritti vari (fra cui *Antecedente X. Sulle difficoltà del comporre*, 1980).

### ■ Sylvano Bussotti: teatralità e provocazione

**Sylvano Bussotti** (Firenze 1931) si formò a Parigi con M. Deutsch e a contatto con diverse personalità dell'avanguardia, non solo musicale (fra cui T.W. Adorno). La sua esperienza compositiva, rifiutando il rigorismo e il metodo della scuola di Darmstadt, fonde raffinatezza estetizzante ed estenuato edonismo sonoro con componenti gestuali o teatrali, facendo dell'autobiografismo il mezzo per cogliere e distillare gli umori inquietanti del processo

“For Grilly”

La negazione  
del compositore

“Puppenspiel III”

Raffinatezza  
ed estenuato  
edonismo

di disgregazione di una cultura e di una società in crisi. Tra le sue opere: *Five Piano Pieces for David Tudor* (1959), *Torso* (1960), *Pièces de chair II* (1961), *Tableaux vivants* (1965), *La Passion selon Sade* (1965), *Ancora odono i colli* (1967), *La curva dell'amore* (1968), *Rara ancora* (1968), *The Rara Requiem* (1969), *Lorenzaccio* (1972), *Nottetempo* (1976), *Le Racine, pianobar pour Phèdre* (1980), *Phèdre* (1988), *L'ispirazione* (1988), *Nuit du faune* (1991), *Madrelingua* (1995).

Bussotti è attivo anche come regista di opere liriche e come costumista.

Le opere

### ■ Giacomo Manzoni: analisi della materia sonora

Giacomo Manzoni (Milano 1932), diplomato in pianoforte e in composizione, laureato in lingue, insegnò composizione al conservatorio di Bologna e dal 1975 al 1991 è stato docente al conservatorio di Milano. **La sua produzione si è orientata**, a partire dall'impiego integrale della tecnica seriale che caratterizzava le sue prime composizioni, **verso più libere indagini e sperimentazioni sonore**, che lo collocano in posizione di risalto nel panorama della musica italiana contemporanea. Ha scritto lavori teatrali (*La sentenza*, 1960; *Atomtod*, 1965; *Per Massimiliano Robespierre*, 1975; *Doctor Faustus*, 1989), composizioni sinfoniche (*Insieme*, 1967; *Poesie dell'assenza* con voce recitante, 1990; *Finale e aria* con soprano, 1991) e sinfonico-corali (*Ombre*, 1968; *Parole da Beckett*, 1971; *Il deserto cresce*, 1993), elettroniche (*Studio n. 3*, 1964), da camera.

Libere  
sperimentazioni  
sonore

Manzoni è anche autore di saggi critici, in prevalenza sulla musica contemporanea, e ha tradotto gli scritti teorici di A. Schönberg e gran parte degli scritti musicali di T.W. Adorno. Dal 1958 al 1966 è stato critico musicale dell'"Unità", raccogliendo articoli e altri saggi nel volume *Scritti* (1991).

I saggi critici

### ■ L'evoluzione del pensiero musicale di Niccolò Castiglioni

Niccolò Castiglioni (Milano 1932) studiò pianoforte e composizione al conservatorio di Milano perfezionandosi poi al Mozarteum di Salisburgo dal 1958 al 1965. Dal 1966 al 1970 ha insegnato in alcune università americane e dal 1978 al conservatorio di Milano.

Il suo linguaggio ha conosciuto una **continua evoluzione stilistica, da posizioni prima neoclassiche e poi espressionistiche verso l'avanguardia postweberniana, della quale Castiglioni è diventato in Italia uno degli esponenti più prestigiosi**. Sono nati così *Movimento continuato* per pia-

Esponente  
prestigioso  
dell'avanguardia  
postweberniana

Le opere

noforte e 11 strumenti (1959), *Attraverso lo specchio* (1961, radioopera), con cui vinse il premio Italia, e *Gyro* per coro e 9 strumenti (1963).

In seguito lo strutturalismo si è incontrato con l'**aspirazione** sempre più pressante a **dare voce a suggestioni poetiche di cristallina purezza**. Ne sono testimonianza *Inverno in-ver*, 11 poesie musicali per piccola orchestra (1973, revisione 1978), i *Dickinson-Lieder* per soprano e piccola orchestra (1977), *Morceaux lyriques* per oboe e orchestra (1982), *Sinfonia con rosignolo* (1989), *Quattro bagatelle in forma di sinfonia* (1989), *Fantasia concertata* per pianoforte e orchestra (1991), *Cassazione* per quintetto d'ottoni (1991) e *Les harmonies* (1994) per soprano e orchestra, *Trostlied* per soprano e quartetto d'archi (1995).

Oltre alla musica da camera e per pianoforte, Castiglioni è autore anche di pagine vocali sacre – *Veni Sancte Spiritus* (1990), *Stabat Mater* (1992) ecc. – e per il teatro, fra cui l'opera in un atto *Oberon. The Fairy Prince*, dall'originale inglese di B. Jonson (1980).

### ■ La rivalutazione del teatro musicale per Azio Corghi

**Azio Corghi** (Cirié, Torino 1937) studiò prima pittura con il padre e poi musica nei conservatori di Torino e Milano, con M. Zanfi, B. Bettinelli, A. Votto. Nel 1967 vinse il concorso RAI-Ricordi con *Intavolature*. Ha svolto attività didattica nei conservatori di Torino, Parma e Milano; dal 1995 insegna all'Accademia di Santa Cecilia a Roma.

Partito dalla sperimentazione tipica dell'avanguardia degli anni Sessanta, **Corghi si è poi impegnato** in particolare **nell'indagine dei rapporti fra voce umana e strumenti e dei mezzi elettroacustici**, interessi sfociati nella rivalutazione del teatro musicale e di forme legate al passato.

Fra i suoi lavori si ricordano *Symbola* (1971), *Ninnios* (1976), *Actus III* (1976-77); le opere *Gargantua* (Regio di Torino, 1984), *Blimunda* (Scala di Milano, 1990, dal romanzo *Memorial do Convento* di J. Saramago); *Divara* (Münster, 1993, ancora da Saramago); *Il pungolo di un amore*, concerto per oboe e archi (1991); *La cetra appesa*, cantata per soprano, voce recitante, coro, coro popolare, banda e orchestra (1994-95); la cantata sacra *La morte di Lazzaro* (1995); musica da camera, fra cui *Un petit train de plaisir* dai *Péchés de vieillesse* di G. Rossini per 2 pianoforti e percussioni (1992).

Ha curato per la Fondazione Rossini di Pesaro l'edizione critica de *L'italiana in Algeri* (1989).

Voce umana,  
strumenti  
ed elettroacustica

## ■ Armando Gentilucci

**Armando Gentilucci** (Lecce 1939 - Milano 1989) studiò con F. Donatoni e B. Bettinelli al conservatorio di Milano e dal 1969 diresse il Civico Istituto Musicale A. Peri di Reggio Emilia. Premiato in numerosi concorsi internazionali, attento alla lezione di B. Bartók, E. Varèse e C.E. Ives, si impose come uno dei più interessanti compositori contemporanei (*Rifrazioni*, 1969; *Diacronie*, 1970; *Canti di Majakovskij*, 1970; *Studi per un Dies irae*, 1972; *Come qualcosa palpita nel fondo*, 1973; *Il tempo sullo sfondo*, 1979; *Ramo di foglia verde*, 1981; *Dal fondo di uno specchio*, 1984; *Metafore del tempo*, 1984).

La lezione di Bartók,  
Varèse e Ives

Pubblicò i volumi: *Guida all'ascolto della musica contemporanea* (1969), *Introduzione alla musica elettronica* (1972), *Oltre l'avanguardia, invito al molteplice* (1979); inoltre, vari saggi e articoli su riviste e periodici.

## ■ Ludovico Einaudi

Diplomatosi in composizione al conservatorio di Milano sotto la guida di A. Corghi, **Ludovico Einaudi** (Torino 1955) si perfezionò con L. Berio. Nel 1982 ricevette una borsa di studio per un soggiorno al Festival di Tanglewood. **Aperto alle influenze di linguaggi e culture musicali diverse, scrive per il cinema, il teatro, il video e, soprattutto, per la danza:** *Sul filo d'Orfeo* (1984); *Time out*, spettacolo multimediale su testi di A. De Carlo, per l'ISO Dance Theatre (1988); *The Wild Man*, per l'Oregon Dance Company (1990); *The Emperor*, ancora per l'ISO Dance Theatre (1991); *Salgari (Per terra e per mare)*, opera balletto (1995). Fra le altre sue composizioni figurano: *Per vie d'acqua* per orchestra (1983); *Crossing* per 12 strumenti (1985; anche per big band); *Stanze*, 16 pezzi per arpa (1992).

Linguaggi e culture  
diverse

## Eclettismo musicale, espressione e teatralità

Dopo il 1950 si strutturò una forma di creazione artistica, destinata a consolidarsi nell'happening, verso cui erano gradualmente confluiti alcuni filoni del teatro di ricerca sperimentale, strumentale e musicale. In questo genere di rappresentazione-esecuzione **l'espressione vocale, quella musicale e quella gestuale venivano così a "comporli" e ricomporsi sulla scena secondo forme molteplici e programmaticamente aperte**. Per quanto riguarda il versante linguistico più squisitamente musicale, possono essere viste anche secondo questo profilo opere che in vario modo, e secondo

L'happening

Voce, musica, gesto

intenti poetici certo differenti, incrociano il loro percorso a elementi propri della teatralità d'avanguardia o tradizionale (come sarebbe il caso, per esempio, fra i compositori italiani viventi, rispettivamente di S. Bussotti e A. Corghi).

### ■ Hans Werner Henze tra formalismo, espressionismo e comunicazione

Hans Werner Henze (Gütersloh, Vestfalia 1926) studiò con W. Fortner a Heidelberg e con R. Leibowitz a Parigi. Dopo aver collaborato con il Deutsches Theater di Costanza e aver diretto il balletto del teatro di Wiesbaden, si stabilì in Italia nel 1953. Accanto al lavoro di compositore svolse attività di direttore d'orchestra e insegnante.

Inizialmente vicino all'avanguardia postweberniana, con l'opera *Boulevard Solitude* (1952) se ne discostò, proseguendo, sempre in funzione di un'immediata chiarezza comunicativa, nella direzione di un libero ed eclettico uso di atteggiamenti stilistici del passato e recenti.

Henze ha legato la propria musica a testi di esplicito significato politico (*El Cimarrón*, 1969-70); la sua produzione più significativa comprende, inoltre, opere teatrali (fra cui *Il principe di Homburg*, 1960; *Elegia per giovani amanti*, 1961; *Il re cervo*, 1962; *Il giovane Lord*, 1965; *I bassaridi*, 1966; *We Come to the River*, 1976; *Pollicino*, 1980; *Lo sdegno del mare*, 1990), balletti, 8 sinfonie (1947-1993) e altre pagine sinfoniche (tra cui *Requiem* per sola orchestra, 1995), varia musica vocale (cantate e altro, fra cui *Novae de infinito laudes*, 1962, *La zattera della medusa*, 1968, *Requiem*, 1992, e le liriche *Voices*, 1973) e molta musica cameristica, soprattutto per strumento solo.

### ■ La sinfonia gestuale di Mauricio Kagel

L'argentino Mauricio Kagel (Buenos Aires 1931) studiò con A. Ginastera, A. Schiuma, T. Fuchs. Nel 1956 si è stabilito in Germania, dove lavorò presso gli studi di musica elettronica di Colonia e di Monaco. Tenne corsi a Darmstadt, a Berlino e negli Stati Uniti; dal 1969 dirige l'Ensemble für Neue Musik di Colonia. Le esperienze di Kagel, estranee al rigorismo sistematico che ha caratterizzato altri protagonisti della "nuova musica", hanno rivelato interesse per la materia sonora (fra l'altro, con l'uso di strumenti rari o da Kagel stesso inventati) e spesso un grande rilievo delle componenti gestuali, teatrali, in una dimensione che accoglie suggestioni surrealistiche, neodada e del teatro dell'assurdo.

Nella sua vasta produzione si ricordano *Anagrama* (1957-58), *Transición I e II* (1958-59), *Metapièce* (1961), *Hété-*

Eclettismo  
e chiarezza  
comunicativa

Inventore  
di strumenti

*rophonie* (1961), *Match* (1964), *Musik für 23 Renaissance-Instrumente* (1965-66), *Die Erschöpfung der Welt* (1974-78), *Chorbuch* (1978), *Aus Deutschland* (1981), *Ein Brief* (1986) e *Quodlibet* (1988), *Musik* per strumento a tastiera e orchestra (1990).

### ■ L'eclettismo di Krzysztof Penderecki

Il polacco **Krzysztof Penderecki** (Debica Rzesków 1933) si è accostato dapprima alle esperienze dei più avanzati musicisti della sua generazione, caratterizzandosi per una **ricerca sulla materia sonora** che lo ha condotto a ottenere effetti simili a quelli della musica elettronica mediante un particolare impiego degli archi (*Trenodia per le vittime di Hiroshima*, per 52 archi, 1961). Poi si è rivolto a un **eclettismo aperto al recupero di vari aspetti del linguaggio tradizionale**, accostandosi al canto gregoriano, all'antica polifonia, a I. Stravinskij e ad altri, in opere come *Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1962-65), *Dies irae* (1967). Fra le altre composizioni: *Anaklasis* (1960), *Polymorphia* (1961), l'opera teatrale *I diavoli di Loudon* (1969), *Utrenija* (1970), *Magnificat* (1974), *Paradise lost* (1978), *Te Deum* (1980), *Requiem Polacco* (1984), l'opera *Die schwarze Maske* (1986), *Passacaglia* (1988), l'opera buffa *Ubu Rex* (1991), 5 sinfonie (l'ultima è del 1992), *Concerto* per flauto e orchestra da camera (1992), *Quartetto* per clarinetto e archi (1993).

Recupero  
del linguaggio  
tradizionale

### La raffinata espressività di György Kurtág

L'ungherese **György Kurtág** (Lugoj, Romania 1926) studiò a Budapest e successivamente a Parigi con D. Milhaud e O. Messiaen. L'apertura di orizzonti sollecitata dall'avanguardia degli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta gli ha permesso di **esplorare zone espressive innovative e raffinate, nelle quali ogni minimo scarto dell'invenzione è carico di originalissimi significati**, che affiorano da piccoli, spesso sofisticati giochi di analogie interne al materiale tematico, oppure da preziose allusioni letterarie (*Kafka-Fragmente* op. 42 per soprano e violino, 1986), evocate **attraverso situazioni timbriche, armoniche o di grammatica compositiva**. Tali caratteristiche sono presenti nel *Négy Capriccio* (Quattro capricci) op. 9 per soprano e complesso da camera, su testi di István Bálint (1972), in *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 per coro a cappella (1979), in *Eszkák emlékezai* op. 12 (Rumore di Ricordo S.K.) per soprano solo e violino (1975) e nei due splendidi pezzi del 1981: *Attila József fragments* op. 20 per

Esploratore di nuovi  
approcci espressivi

Le opere  
per grandi organici

soprano solo e *Scene da un romanzo* op. 19 per soprano, violino, contrabbasso e cimbalom, su versi di Rimma Dalos. In *...quasi una fantasia...* op. 27 n. 1 per pianoforte e gruppi di strumenti (1988), pur non rinunciando alla caratteristica essenzialità della sua scrittura, il **materiale diatonico si dilata in forme più ampie.**

Nel 1991 Claudio Abbado diresse a Vienna *Samuel Beckett: What is the word?* op. 30b per contralto recitante, voci e gruppi di strumenti, dove una grottesca tragicità lascia comunque aperte prospettive utopistiche.

Nel 1994 Kurtág affronta per la prima volta la grande orchestra con *Stele* op. 33, un lavoro dedicato a Claudio Abbado che lo diresse a Berlino.

Duttilità  
e varietà  
di stimoli

Kurtág sperimenta l'apertura, la duttilità e la varietà di stimoli e risposte tipici della società contemporanea, affiancandosi alle esperienze cinematografiche, teatrali e letterarie più innovative di questi ultimi anni e levandosi come una delle voci più originali e significative del secondo Novecento.

## Fra rinnovamento della musica sacra e musica per una nuova religiosità

Fra i costumi e le tendenze di fine millennio va senz'altro registrato quello della cosiddetta "nuova religiosità", un fenomeno assai complesso, che ricomprende sia elementi di richiamo a una purificazione interiore e/o comunitaria, sia elementi più chiaramente connessi al "clima" culturale e sociale della postmodernità. I compositori che potrebbero essere citati per l'apertura della loro musica alla sfera religiosa sono certo molti e si potrebbero riprendere sotto questa luce anche autori già richiamati sotto altro profilo (per esempio, K. Penderecki). Quelli ora presentati non possono dunque essere considerati se non come alcune delle voci più coinvolte in questa ricerca.

### ■ Einojuhani Rautavaara: fra costruttivismo e mistica

Il finlandese Einojuhani Rautavaara (Helsinki 1928) si perfezionò negli Stati Uniti con A. Copland, R. Sessions e V. Persichetti e insegnò presso l'Accademia Sibelius di Helsinki. Nel 1954 vinse negli Stati Uniti il premio Thor Johnson con il *Requiem in our time* op. 3 per ottoni e percussioni. Ha aderito alla scuola dodecafonica di Darmstadt, pur ritenendo che il **processo compositivo abbia in sé un nucleo creativo inspiegabile se non ammettendo una componente di**

Un nucleo di mistero



**mistero** all'interno anche del pensiero musicale più costruttivistico.

Rautavaara ha prediletto soggetti e testi religiosi e metafisici, dallo sciamanesimo al cattolicesimo ortodosso, come emerge esemplarmente da *Annunciations* (1976-77), concerto per organo, quintetto d'ottoni e orchestra di strumenti ad arco, o dalla serie dei diversi lavori dedicati, nel sottotitolo, a figure di angelo: *Angel and Visitations, Angel of Dusk* (concerto per contrabbasso) *Angel of Light* (VII Sinfonia, 1994). Fra le sue composizioni per pianoforte spicca la suite *Icône* (1952). La sua vasta produzione comprende sette opere, sette sinfonie e sette concerti per differenti strumenti, oltre a un gran numero di pezzi per orchestra, pezzi vocali e di musica da camera.

### ■ Il richiamo dell'indicibile: Dieter Schnebel

Il tedesco **Dieter Schnebel** (Lahrl 1930) studiò musica, musicologia, filosofia e teologia. Pastore (1956) e parroco luterano (1960), ha insegnato teologia a Francoforte e (dal 1970) a Monaco. Esponente delle correnti musicali d'avanguardia sia come compositore, sia come critico, nella sua produzione, interessante anche per la **ricerca vocale**, fa largo uso di **strumenti tradizionali uniti ad apparecchiature elettroniche**, creando spesso suggestive forme di linguaggio in cui il pubblico è attivamente coinvolto e partecipe dell'esecuzione (*Réactions; Ki-no*, 1963-67). Fra le sue opere: i cicli *Für Stimmen...* *Missa est* (1959-69), *Projecte* (1958-61), *Räume* (1963-77), *Dablemer Messe* (1987), *Monotonien* (1988), *Chili* (1991).

Il coinvolgimento  
del pubblico

### ■ Il cammino di Arvo Pärt alla vocalità religiosa

Il compositore estone **Arvo Pärt** (Paide 1935) compì gli studi a Tallinn, diplomandosi nel 1963. Dal 1958 al 1967 fu tecnico del suono e supervisore delle registrazioni alla Radio Estone. In seguito si è dedicato unicamente alla composizione. Emigrato in Occidente nel 1980, è divenuto cittadino austriaco. Educato ai modelli di S. Prokof'ev e D. Šostakovič, **ha presto adottato un linguaggio che alterna tecniche seriali e aleatorie a momenti di attrazione tonale e di citazioni** (*Sinfonia n. 1, Polifonica*, 1963, e *n. 2*, 1966; *Collage von B.A.C.H.*, 1964; *Credo*, 1968).

Dalle tecniche  
seriali e aleatorie  
all'attrazione tonale

All'inizio degli anni Settanta Pärt si è dedicato **allo studio approfondito della musica medievale, dal canto gregoriano ai fiamminghi, e di quella religiosa ortodossa**. Dopo un periodo di silenzio tornò alla composizione con *Per Alina* per pianoforte (1976), *Trivium* per organo (1976),

Rapporti con la  
musica medievale  
e ortodossa

La musica vocale

*Fratres* per complesso di strumenti antichi (1977) e il brano dal titolo emblematico *Tabula rasa*, per 2 violini, pianoforte preparato e orchestra d'archi (1977); di commossa bellezza anche il *Cantus in Memory of Benjamin Britten* (1979).

**La sua produzione degli ultimi anni, assai cospicua, è prevalentemente indirizzata verso la musica vocale di argomento religioso**, a cappella o con accompagnamenti strumentali timbricamente ricercati (*De profundis*, 1981; *Passio domini nostri Jesu Christi secundum Johannem*, 1981-82; *Stabat Mater*, 1985; *Te Deum*, 1984-86; *Dies irae*, 1986; *Miserere*, 1989; *Magnificat*, 1989; *Berliner Messe*, 1990-92; *Litany prayers of St. John for each hour of the day and night*, 1994).

## Un originale erede della scuola russa: Alfred Schnittke

Compositore  
e musicologo

Diplomatosi in direzione di coro, Alfred Garrevič Schnittke (Engel's 1934) studiò poi con E.K. Golubëv (contrappunto e composizione) e N.P. Rakov (strumentazione). Ha insegnato quindi al conservatorio di Mosca (1962-72) e alla Hochschule für Musik di Vienna (1980), dedicandosi contemporaneamente alla **composizione** e all'**attività musicologica**.

La sua vasta produzione musicale comprende le opere *La vita con un idiota* (1992) e *Gesualdo* (1995), 4 balletti (fra cui *Peer Gynt*, 1989), *Requiem* (dalle musiche per il *Don Carlos* di C.F. Schiller, 1975), 6 sinfonie (1972-92), 5 concerti grossi, 4 concerti per violino, 2 per violoncello, un *Triplo concerto* per violino, viola e violoncello, composizioni corali (fra cui *Minnesang* per 52 coristi, 1981; *Concerto* per coro misto, 1985; *Cantiche di penitenza*, in 12 parti, 1987), lavori cameristici (fra cui 4 quartetti e una serie di pagine per organici vari intitolata *Moz-Art*), 3 sonate e altro per pianoforte, musiche di scena, per film e per la televisione.

**Talento fra i più originali della musica contemporanea e autore di successo attento alla comunicazione**, Schnittke è oggi il maggiore rappresentante della musica russa.

## Il minimalismo

Fra le nuove tecniche musicali tipiche della seconda metà del Novecento va senz'altro registrato il minimalismo, cioè la musica basata sulla ripetizione di determinati enunciati musicali, che vengono variati secondo un principio "statico".

## ■ Steve Reich

**Steve Michael Reich** (New York 1936) studiò alla Juilliard School di New York e in California con L. Berio e D. Milhaud. Ha fondato lo Steve Reich and Musicians. Appartiene a quel gruppo di musicisti americani d'avanguardia che, pur risentendo degli **influssi della musica africana e orientale (gamelan balinese)**, non dimenticano gli insegnamenti della musica e della tradizione europea. È ritenuto, assieme a T. Riley (1935) e a P. Glass, tra i fautori della **minimal music**, o minimalismo, cioè di quel genere di **musica basata sull'iterazione e progressiva, impercettibile, combinazione di brevi cellule ritmico-melodiche secondo il principio di "variazione statica"**. Reich ha composto brani per pianoforte, violino e strumenti a fiato e nastro magnetico, musica per percussioni adottando la tecnica del *phasing* (*Drumming*, 1971; *Music for Pieces of Wood*, 1972) e l'opera multimediale *The Cave* (1993).

La "variazione statica"

## ■ Minimalismo e musica per film: Philip Glass

**Philip Glass** (Baltimora 1937) studiò alla Juilliard School insieme con S. Reich e grazie a una borsa di studio si perfezionò a Parigi con N. Boulanger, frequentando inoltre la facoltà di lettere a Chicago. Dopo aver lavorato con il suonatore di sitar R. Shankar e il suonatore di tablà A. Ranka, ha mutato radicalmente il proprio stile compositivo in direzione di nuovi **parametri ritmici e di procedimenti melodici ripetitivi** che rimandano al *tal* indiano. Nel suo catalogo si evidenziano le opere teatrali *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (1981), *Akhmaten* (1984), *The Juniper Tree* (1985), *The Making of the Representative for Planet 8* (1988); il balletto *Glasswork* (1985); l'azione scenica *The Photographer* (1982); e le musiche per i lungometraggi *North Star* (1977), *Koyaanisqatsi* (1982), che conobbe una larga diffusione di pubblico, e *Mishima* (1985).

Le influenze indiane

"Einstein on the Beach"

"Koyaanisqatsi"

## Nuova Semplicità e neoromanticismo

La **Nuova Semplicità** (*Neue Einfachheit*) è la corrente musicale **originatasi in Germania**, a partire dalla fine degli anni Settanta, **avendo come obiettivo polemico il serialismo integrale e le ricerche sperimentali** degli anni Cinquanta e Sessanta. I compositori che facevano riferimento a questo movimento propugnavano un ritorno all'opera chiusa, il recupero delle funzioni dell'armonia tonale ecc. Fra i maggiori esponenti: **M. Trojahn, W. Rihm e D. Müller-Siemens**. I riflessi in Italia si assimilarono a quelli del **neoromanticismo**,

La Nuova Semplicità

Il neoromanticismo

intendendo con questo termine non il movimento sorto in Germania verso gli anni Trenta del XIX secolo e diffusosi poi anche in Francia sotto la spinta della musica di R. Wagner, ma la nuova generazione italiana di compositori, della fine Novecento, volti al recupero di generi del passato (opera lirica). **I compositori neoromantici si ispirano a una concezione estetica** che, sulla falsariga degli esponenti della Nuova Semplicità in Germania, **mira a stabilire un rapporto di comunicazione diretta con il pubblico**. Fra gli esponenti più significativi: L. Ferrero, M. Tutino e L. Lombardi.

### ■ Wolfgang Rihm

Affermatosi giovanissimo, **Wolfgang Rihm** (Karlsruhe 1952) è stato fra gli esponenti del movimento Nuova Semplicità, praticando il **ritorno a un forte soggettivismo e alla comunicazione espressiva**, anche nel teatro musicale. Le sue composizioni comprendono: *Dis-Kontur* (1974); *Iuguri* (1981); *Départ* per coro misto, coro parlato e 22 strumentisti (testo da *Les Illuminations* di A. Rimbaud, 1988); le opere *Jakob Lenz* (1978), *Die Hamletmaschine* (1987), *Oedipus* (1987), *La conquista del Messico* (1991); 3 sinfonie (1969, 1975, 1977); *La lugubre gondola* per 2 gruppi orchestrali e pianoforte (1991); 4 quartetti.

## Altri motivi ed esponenti della sperimentazione

Fra le molteplici ricerche che possono essere caratterizzate secondo la tipicità e l'originalità che le improntano geneticamente si vogliono ricordare quelle proposte dagli autori seguenti.

L'inglese **Brian Ferneyhough** (Coventry 1943) ha vinto il premio SMC nel 1974 e ha insegnato al conservatorio di Friburgo. Nella sua musica, ispirata a concezioni eraclitee e pitagoriche, Ferneyhough ha mostrato un **grande interesse per l'aspetto materico del suono, gli effetti stereofonici e le sonorità magmatiche**. Fra le sue opere vanno citate: *Transit* per 6 voci e orchestra da camera (1972-75), *Unity Capsule* per flauto (1976), *Carceri d'invenzione I-II-III* per orchestra da camera (1982, 1984, 1986), *Intermedio alla ciaccona* (1986), 3 quartetti (1967, 1980, 1988).

**Emanuel Nuñez** (Lisbona 1946) compì studi classici e musicali a Lisbona, trasferendosi nel 1964 a Parigi. Dal 1963 al 1965 seguì i corsi estivi di Darmstadt; dal 1965 al 1967 fu allievo di H. Pousseur e K. Stockhausen (composizione), J. Speck (musica elettronica) e G. Heike (fonetica) alla Musikhochschule di Colonia. Infine, studiò estetica al conser-

Comunicazione  
espressiva

Brian Ferneyhough

Emanuel Nuñez

vatorio superiore di Parigi. Nuñez ha insegnato all'università di Pau (1975-76) e alla Fondazione Gulbenkian (dal 1981); dal 1986 insegna alla Musikhochschule di Freiburg. Le sue composizioni seguono le tecniche più aggiornate dell'avanguardia, con particolare interesse per i valori fonetici. Fra le sue opere più note si annoverano: *Ruf* per orchestra e nastro magnetico (1976), *Tif'ereth* per 6 solisti e 6 gruppi orchestrali (1985), *Wandlungen* per 25 strumenti (1986), *Quodlibet* per 28 strumenti, 6 percussioni, orchestra e 2 direttori (1990), il ciclo *La Création*, *Machina Mundi* per soli, coro, orchestra e nastro magnetico (1994).

L'inglese George Benjamin (Londra 1960) studiò con P. Gelhorn nel 1974, con O. Messiaen e Y. Liorod a Parigi nel 1976 e in seguito con A. Goehr a Cambridge. Precocissimo compositore, è anche pianista affermato e richiesto direttore d'orchestra. La sua musica, cresciuta inizialmente alla luce dell'insegnamento di Messiaen, è poi maturata grazie a una riflessione personale, proponendo composizioni elaborate secondo un gioco di logiche interne distribuito in un'armonia sottile (*Flight*, 1979; *Ringed by the Flat Horizon*, 1980; *At First Light*, 1982) e conformemente a precise idee di deduzione formale (*Piano Sonata*, 1978; *Sudden Time*, 1993). Invitato da P. Boulez a produrre un lavoro nel 1987 per il decimo anniversario dell'IRCAM di Parigi, ha composto *Antara* (1985-87, 1989) campionando al computer il suono del flauto di Pan peruviano. Con *Upon Silence* (1990), *Three Inventions for Chamber Orchestra* (1995) e *Viola Viola* (1997) si è interessato particolarmente alla timbrica acustica.

George Benjamin

## PER UN APPROFONDIMENTO

### Bibliografia

- J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, a.c. di R. Kostelanetz, Socrates, Roma 1996.

### Discografia

- Cage, *Etudes australes*, Sultan, Wergo WER 6152-2.
- Henze, *Symphonies n. 1-6*, Henze, DG 429 854-2 (2 CD).
- Kurtág, *Quasi una fantasia*, Eötvös, Sony SK 53290.
- Kurtág, *Quartetto per archi opus 1 / Hommage à Mihály András* (+ Lutoslawski, *Quatuor à cordes*; Gubaïdulina, *Steichquartett Nr. 2*), Arditti String Quartet, Disques Montaigne 789007.
- Pärt, *Tabula rasa*, ECM 817 764-2.
- Pärt, *Miserere*, ECM 847 539-2.
- Reich, *New York Counterpoint*, Helikon Harmonia Mundi CA CD 77003.
- Glass, *Violin concerto*, Kremer, DG 437 091-2.
- Nuñez, *Quodlibet*, Pomarico, Helikon Harmonia Mundi Hek 78 2055.
- Rihm, *Bildlos / Weglos*, Abbado, DG 437 840-2.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

L'AVANGUARDIA DOPO IL 1960	Dopo il 1960, con la crisi dello strutturalismo e la nascita delle avanguardie postweberniane, la forma del linguaggio musicale è esplosa definitivamente aprendo la strada alle pratiche di improvvisazione aleatoria, al gestualismo, sino all'informatica musicale e alle sue molteplici espressioni.
CAGE	Fu uno dei primi musicisti a teorizzare il concetto di alea e di opera aperta applicato alla composizione musicale. L'influsso delle filosofie orientali, soprattutto della dottrina zen, lo portò negli ultimi anni a superare il concetto di musica come costruzione formale conforme a un determinato pensiero estetico. Composizioni principali: 7 quaderni di <i>Music for Piano</i> (1952-56), 4 di <i>Music of Changes</i> (1951) e vari altri pezzi per pianoforte ("normale" o "preparato" con oggetti di varia natura inseriti fra le corde dello strumento per recuperare alla sonorità anche il rumore); un concerto per pianoforte e orchestra (1958).
KURTÁG	Esploratore di zone espressive innovative e raffinate, nei suoi lavori affiorano significati originalissimi da sofisticati giochi di analogie interne al materiale tematico, oppure da preziose situazioni timbriche, armoniche o di grammatica compositiva. Fra le opere: <i>Négy Capriccio</i> (1972), <i>Omaggio a Luigi Nono</i> op. 16 per coro a cappella (1979), <i>Attila József fragments</i> op. 20 per soprano solo; ... <i>quasi una fantasia</i> ... op. 27 n. 1 per pianoforte e gruppi di strumenti (1988).
REICH	Aperto agli influssi della musica africana e orientale (gamelan balinese), è ritenuto tra i fautori della <i>minimal music</i> , o minimalismo, basata sull'iterazione e la progressiva combinazione di brevi cellule ritmico-melodiche secondo il principio di "variazione statica". Ha composto brani per pianoforte, violino e strumenti a fiato e nastro magnetico, musica per percussioni e l'opera multimediale <i>The Cave</i> (1993).
PÄRT	Dopo aver adottato un linguaggio che alterna tecniche seriali e aleatorie a momenti di definita attrazione tonale, all'inizio degli anni Settanta si dedicò allo studio approfondito della musica medievale, dal canto gregoriano ai fiamminghi, e di quella religiosa ortodossa. Della sua produzione si ricordano: <i>Tabula rasa</i> , 1977; <i>Stabat Mater</i> , 1985; <i>Te Deum</i> , 1984-86; <i>Dies irae</i> , 1986; <i>Miserere</i> , 1989; <i>Magnificat</i> , 1989; <i>Berliner Messe</i> , 1990-92.

---

# JAZZ

---

# 23 Le origini della musica nera

**Le radici del jazz** (termine misterioso che nessuno è ancora veramente riuscito a decifrare) **si trovano in Africa**. Le **trapiantarono in America gli schiavi neri** e per questo le lontane origini del jazz cantano il dolore dell'uomo in catene e la sua speranza di liberazione. Il jazz nasce nei campi di cotone e nelle chiese, celebra i funerali, mette le sue pianticelle su un vasto territorio, ma è a New Orleans che trova il terreno più fertile per diventare una grande pianta. **Il jazz si è sviluppato sulle radici del blues, il gospel, il canto di lavoro e di chiesa**. Una di queste prime espressioni, il **ragtime**, vide fra i suoi grandi interpreti un pianista di forte inventiva, l'abilissimo **Jelly Roll Morton**, formatosi negli allegri saloon di New Orleans, che ne alimentarono l'estrovera creatività. Roll Morton ebbe modo di duettare con **King Oliver**, che sarebbe divenuto suo contraltare alla tromba. Il suono della cornetta di King Oliver risvegliò altri musicisti: nacquero i pianisti, come **J.P. Johnson**, che inseguiva le ultime manifestazioni del ragtime, accompagnava la cantante **Bessie Smith** e gettava le fondamenta dello stile Harlem. Era il preludio a successivi, affascinanti capitoli della storia del jazz.

## Tra leggenda, folklore e storia

La musica africana degli schiavi neri nel Nuovo Mondo

Incrocio fra musiche nere e bianche

Le tradizioni africane

Le origini più remote di quel genere della musica afroamericana chiamato jazz, nato negli Stati Uniti verso il 1895 e oggi diffuso in tutto il mondo, affondano sino ai **tempi della tratta degli schiavi neri, iniziata al termine del XVI secolo, e della loro traduzione forzata in America**. Comprati in Africa occidentale presso mercanti indigeni, i **neri portarono nel Nuovo Mondo una ricca varietà di musiche, danze, strumenti, vocaboli, riti e tradizioni**. Nelle colonie cattoliche (francesi, spagnole, portoghesi) tali retaggi africani, tollerati, sopravvissero quasi intatti (Haiti, Cuba, Brasile); nel contempo, l'**incrocio tra musiche nere e bianche partorì nuovi generi** (*lundu* in Brasile e *habanera* a Cuba). Le colonie inglesi (poi divenute Stati Uniti d'America), protestanti, furono più repressive: negli anni della schiavitù (1619-1865) ai neri fu proibito di suonare la loro musica. Molti impararono la musica bianca: violinisti per i balli dei padroni, pifferai nell'esercito, coristi in chiesa. Nella più liberale Filadelfia sorse perfino una scuola di compositori neri, intorno a F. Johnson (1792?-1842). **Solo nella provincia le tradizioni africane sopravvissero, trasformate in canti popolari**



in inglese, sia di lavoro (*cries, calls, work songs*), sia religiosi (*spirituals*) o di svago (*ring shouts*), spesso intonati in grandi feste collettive (*jubilees, Pinkster Celebrations, John Conny Festivals, camp meetings, vodu*).

## ■ Gli spiritual

Sorta di canto popolare sacro dei neri americani, lo spiritual – abbreviazione di *spiritual song*, canto spirituale – si originò verso il 1800 da un lungo sviluppo storico. Gli schiavi neri delle colonie venivano portati in chiesa (su scranni segregati) fin dal 1640. Nel rito detto *common way* (uso co-

### LA MUSICA AFROAMERICANA TRA COLONIE E CONTINENTE, TRA AMERICA ED EUROPA

La musica afroamericana nacque in America dall'incontro fra tradizioni africane (degli schiavi) ed europee e si può dire che ormai sia la più diffusa nel mondo: è contraddistinta dalla ricchezza ritmica africana immessa in stampi formali e tonali europei; lo strumentario è in prevalenza europeo, spesso trattato con tecniche africane; i modi di emissione della voce sono naturali, antiaccademici. Le sue prime forme si delinearono nelle colonie spagnole; nell'Ottocento si perfezionò una musica da salotto, vocale e pianistica, basata sulle più comuni danze europee (polka, mazurka, quadriglia, *schottische*), in varianti sincopate indigene. Il centro focale è Cuba, dove nascono la *habanera*, la *danza* e la *contradanza* (che diventano di gran moda in Messico) e il tango, che dopo un lungo viaggio si stabilirà in Argentina intorno al 1900. La *habanera* è il primo genere afroamericano a conquistare l'Europa: in Spagna si affianca alle danze locali; in Francia viene adottata da compositori colti (G. Bizet, C. Saint-Saëns, C. Debussy, M. Ravel, E. Satie). Analogo tragitto compie il *tango* argentino intorno al 1910; la sua ricca letteratura è, tuttavia, quasi sconosciuta all'estero, dove è circolata in forme volgarizzate: tra i maggiori esponenti vi sono C. Gardel e A. Piazzolla. Altre danze afrolatine sono il *merengue* (Haiti), la *be-guine* (Martinica), il *paseo* (Trinidad), il *maxixe* e il *samba* (Brasile).

Negli Stati Uniti compare nei teatri di varietà la macchietta del bianco truccato da negro, che esegue per lo più grottesche e caricaturali danze. Verso il 1820 essa sfocia in un genere codificato di teatro leggero, il *minstrel show*, le cui esili e gaie canzoni (*ethiopian songs*), di impronta anglosassone, sono lievemente sincopate. Queste, insieme alle canzoni e alle danze europee, sono quasi le uniche musiche urbane diffuse negli Stati Uniti fino alla guerra civile (1861-65). L'autore più importante fu S. Foster, che tra il 1840 e il 1864, liberamente attingendo al folclore bianco e nero, scrisse canzoni ancora oggi famose (*Oh Susanna!*, *My Old Kentucky Home*, *Old Black Joe* ecc.). Dopo il 1865 i neri liberati invadono il campo della musica e ne diventano i dominatori: si diffondono i canti corali, detti *negro spirituals*, che passano per folclore, ma sono in realtà canzoni religiose popolareshche in arrangiamenti da salotto. Compagnoni i *minstrels* neri (truccati da neri), che immettono un soffio di genuinità in un genere già divenuto scolastico; alcuni, come J. Bland e G. Davis, sono geniali autori di canzoni. Compagnoni anche canzoni umoristiche di soggetto negro, dette *coon songs*. Verso il 1895, dal confluire di *ethiopian songs*, *coon songs*, marce militari e danze per pianoforte nasce il *ragtime*. I suoi ritmi sincopati invadono la canzone americana, che acquista così la sua fisionomia moderna.

## La riforma del 1720

mune), il *precentor* intonava i salmi in modo solenne, 1-2 versetti alla volta, e i fedeli ripetevano in coro, a orecchio, con varianti libere. Le parole (non le melodie) erano stampate sul *Bay Psalm Book*; la parola spiritual già vi compare (1651), senza un significato preciso.

**Dal 1720, dopo iniziali resistenze, una riforma impose di cantare leggendo la musica a tempo e a tono (*regular singing*):** comparvero in chiesa organi, scuole di canto, cori professionali; si stamparono innari con le melodie. Molti credenti, specie al Nord, convertirono i neri e li istruirono. Nel 1730, sulle ali di un travolgente movimento religioso, il Grande Risveglio, si diffusero nuove melodie, più vivaci, adatte a poesie religiose: assai popolari, specie tra i neri, furono i due innari dell'inglese I. Watts, dai testi freschi e vivi. **Dopo l'indipendenza, si formarono le chiese nere, con propri cantori e maestri di musica;** ma gran parte dei neri restava analfabeta e imparava i canti a orecchio. Gli schiavi delle campagne diedero poi vita a nuovi canti esclusivamente orali, mescolando inni e salmi, melodie sacre e profane, in strutture irregolari, con frasi ritmate ripetute. In breve, **il termine spiritual passò a indicare questi canti, spesso associati a danze in tondo (*shout*).** I neri colti, tuttavia, restarono fedeli ai propri innari, considerando gli spiritual rozze espressioni del popolo ignorante. L'unico documento d'epoca del spiritual è il volume *Slave Songs of the United Sta-*

## IL GOSPEL

Gospel è un termine inglese (Vangelo, dal sassone *god spell*, buona storia) che si riferisce a due fenomeni musicali. 1) Il gospel è un genere di canzone spirituale bianca nordamericana, nata verso il 1870 nell'ambito del City Revival, un movimento religioso che riuniva le folle negli stadi e sotto immense tende. Gli evangelizzatori gospel inglobarono nel loro repertorio ogni genere di melodie famose: inni, spiritual e canzoni profane. Vi si distinsero I. Sankey (1840-1908) e H. Rodeheaver (1880-1955), celebre cantore autore. 2) Il gospel è anche un genere di canto sacro afroamericano sorto intorno al 1890; nacque nelle *folk churches* pentecostali dai riti passionali ed estatici di matrice africana. Le melodie (vecchi inni e spiritual, gospel bianchi e nuove creazioni) erano cantate dai fedeli con gemiti, glis-

sandi e falsetto, improvvisando e variando melodia e testo e scandendo il ritmo con mani, piedi e strumenti (pianoforte, armonium, tamburelli, chitarra, fiati, violino). Il reverendo C. Tindley (1859-1933) iniziò a dare concerti di *church songs* (1902); T.A. Dorsey (nato nel 1899) codificò il genere, lo chiamò gospel e lo lanciò (1930), facendone la musica delle chiese battiste e fondando gruppi professionisti. Il tipico coro gospel maschile è un quartetto/quintetto senza strumenti, che si accompagna schioccando le dita e battendo i piedi; il coro femminile usa il pianoforte e il battito di mani. La maggiore cantante gospel fu Mahalia Jackson. Dal 1945 il gospel si canta in tutte le chiese nere; l'organico e lo stile hanno subito l'influenza di rhythm and blues e rock (strumenti elettrici e sintetizzatori).

tes (1867). A esso seguirono altre trascrizioni e (nel secolo XX) registrazioni sul campo.

Con la fine della schiavitù, nacquero università per i neri; alla Fisk University un maestro di coro trascrisse alcuni spiritual, arrangiandoli in modo accademico e facendoli eseguire in concerto per raccogliere fondi. Nacquero allora i **Fisk Jubilee Singers**, che colsero un trionfale successo al Giubileo della Pace (1872). In breve proliferarono gruppi analoghi, che nel corso degli anni a venire avrebbero portato gli spiritual corali “da concerto” in tutto il mondo.

Gli spiritual  
da concerto

Fisk Jubilee Singers

## Il blues

**Verso il 1830 i bianchi scoprirono la musica nera:** venne di moda il *minstrel show*, spettacolo in cui bianchi truccati da neri snocciolavano in modo grottesco scenette, canzoni e balli; un primo, lieve influsso nero si insinuava così nella musica bianca. **L'unico compositore colto a ispirarsi ai neri fu il pianista e compositore Louis Moreau Gottschalk** (New Orleans 1829 - Tijuca, Rio de Janeiro 1869), le cui pagine contengono vividi preannunci del jazz.

Dopo l'emancipazione (1865), la musica nera esplose: gli artisti neri irrupero nel *minstrel show* dandogli nuova linfa (J. Bland); si distinsero corali nere che eseguivano trascrizioni colte di spiritual e compositori e concertisti neri (J. Postlewaite, B. Tom, B. Boone, J. Douglass). Ma la reazione razzista ricacciò i neri, borghesi e proletari, nel ghetto: non liberi artisti, ma giullari dell'uomo bianco. **La loro musica poté così circolare solo in bettole, bordelli, o in ambiti “minori” come la banda.**

L'esplosione  
della musica nera

### ■ Le origini del blues

Nel suo famoso libro *Il popolo del blues*, LeRoi Jones afferma che **il blues nacque nel momento in cui gli schiavi africani compresero di essere neri americani**, e precisamente quando adottarono un nuovo linguaggio che si ergeva contro la loro situazione: il “*Aw Lord, Im tired o’dis here mess*” (“Oh Signore, sono stanco di questo disordine”) è una verità poetica, una realtà, una presa di coscienza. Il blues poté nascere solo quando vi furono le condizioni minime per l'azione.

La fine della guerra di secessione (1861-65) portò all'affrancamento dalla schiavitù e, anche se le condizioni economiche non migliorarono, perlomeno lo schiavo ebbe per la prima volta la possibilità di stare solo e di muoversi. Nel 1870 migliaia di lavoratori neri vagabondavano per il Sud senza fis-

Il canto di lavoro

sa dimora: il **canto di lavoro** e le altre espressioni musicali del tempo della schiavitù divennero inadeguate a descrivere la **nuova situazione, certo più ricca, anche se ancora durissima sul piano pratico**. Perciò si è soliti fissare la nascita del blues **alla fine dell'Ottocento**, quando gli ex schiavi neri, che avevano sempre lavorato in squadra e cantato in coro, diventarono contadini in piccoli appezzamenti isolati.

### ■ La forma

Blues rurale  
e blues urbano

Il blues è un canto improvvisato nella linea melodica o nel testo, entrambi creati attingendo a un formulario tradizionale. Vi è sempre accompagnamento strumentale, a opera del cantore (in origine con banjo, poi con chitarra o pianoforte) o di altri. Da semplice **grido modulato**, il blues si trasformò presto in raffinato genere di **arte folk**, dominato da riconosciuti specialisti, spesso cantori ciechi ambulanti che vivevano di carità (**blues rurale**). Ai **primi del Novecento** l'industrializzazione attirò migliaia di neri verso le città del Nord e le fabbriche; il blues fu allora **"scoperto" dall'industria della musica, pubblicato a stampa (1911) e su disco e trasformato in genere teatrale cantato da donne (blues urbano)**. Il testo tratta di vicende spesso negative (amore deluso, abbandono, carcere, morte, disastri naturali, fame), procedendo per salti logici e liberi accostamenti. Nella sua forma più comune, ogni strofa ha tre versi, di cui due simili (AAB), e occupa 12 battute di musica; ma esistono molte altre forme e nei blues più arcaici la lunghezza è irregolare. L'accompagnamento ha carattere di "botta e risposta" con il canto. **Adattato per strumenti, il blues confluì nel jazz, a cui regalò la forma a 12 battute** sulla quale i jazzisti improvvisarono per decenni.

### Il ragtime

La tecnica pianistica

Verso il 1895, la fusione tra musica nera colta e popolare generò a Saint Louis il **ragtime, una musica ballabile eseguita spesso al piano, ma anche col banjo, in cui la mano sinistra batte un rigido ritmo di marcia, mentre la destra suona melodie sincopate**. Nato per opera di pianisti neri colti che suonavano in bar e case di tolleranza, il ragtime dominò l'America per trent'anni, diffuso in copie scadenti dall'industria della canzonetta; ma nelle sue forme genuine attinse ai vertici dell'arte. I primi brani pubblicati (1897) ebbero rapido successo, ma, **ritenuto genere inferiore, scandaloso, erotico e associato ai pregiudizi sui neri**, trionfò in America ed Europa circolando in spartiti e rulli di pianola, inciso su rozzi cilindri e

## IL GRANDE MAESTRO DEL RAGTIME: SCOTT JOPLIN

Figlio di ex schiavi musicisti, il pianista e compositore nero **Scott Joplin** (Texarkana, Texas 1868 - New York 1917) ebbe lezioni private già da bambino; a 14 anni si guadagnava da vivere suonando e insegnando musica nel sud degli Stati Uniti. Per anni fu pianista in locali notturni. Verso il 1895 completò gli studi musicali e iniziò a dirigere una banda e un gruppo vocale e a pubblicare piccole pagine da salotto. Attivo a Saint Louis e Sedalia, culla del ragtime, contribuì in modo decisivo a definire il nuovo stile. Il suo *Maple Leaf Rag* (1897, edito nel 1899) fu un successo clamoroso e gli diede fama e agiatezza. Ma, anziché ripetersi nella formula di sicuro effetto, **Joplin concepì l'idea ambiziosa di una musica nazionale nera**; scrisse *rag* sempre più complessi, profondi

e di ardua esecuzione (*The Easy Winners*, *Elite Syncopations*, *The Cascades*, *Rose Leaf Rag*, *Fig Leaf Rag*, *Euphonic Sounds*, *Magnetic Rag*), nonché marce (*Antoinette*), valzer (*Bethena*, *Pleasant Moments*) e una *habanera* (*Solace*); pagine splendide, ma impopolari. Scrisse, inoltre, due opere: *A Guest of Honor* (1903, perduta) e ***Treemonisha*** (1911), una favola allegorica sulla liberazione dei neri. Ritenuta troppo scottante per essere allestita, essa fu il cruccio degli ultimi anni di Joplin, che infine impazzì senza poterla vedere in scena. Allestita nel 1972, *Treemonisha* è oggi riconosciuta un capolavoro del teatro musicale americano. Joplin fu un genio visionario: melodista purissimo, trascese il genere del ragtime, a cui seppe conferire valori universali.

dischi da bande militari e virtuosi di banjo. **Il maggior successo arrise a sottoprodotti commerciali bianchi**, che fecero del ragtime il primo genere di musica leggera moderna: celebre la canzone *Alexander's R. Band* di I. Berlin (1911). Ma **per il suo massimo esponente nero, S. Joplin** (v. riquadro), **il ragtime era un'arte, espressione della cultura nazionale nera**; egli ne diede alti esempi, ancora oggi poco noti. Altri maestri del ragtime furono i neri J. Scott, T. Turpin, L. Chauvin, A. Marshall, S. Hayden e qualche autore bianco non commerciale (J. Lamb, A. Pryor).

**Nel 1910-20 il ragtime fu rinnovato da musicisti neri attivi a New York come J. Europe, E. Blake, L. Roberts e infine J.P. Johnson, che, primo fra loro, inserì nel ragtime l'improvvisazione, trasformandolo in jazz; lo stesso aveva già fatto a New Orleans J.R. Morton.** Con il boom del jazz, il ragtime divenne di colpo "démodé", ma da un lato generò ancora un ramo minore, il *novelty*, e dall'altro, confluendo nel jazz, gli prestò la propria ossatura formale. Nel ragtime si formarono G. Gershwin e D. Ellington e a questo stile si ispirarono musicisti europei (A. Dvorák, C. Debussy, A. Casella, I. Stravinskij, P. Hindemith, A. Berg).

Il primo genere di musica leggera moderna

L'improvvisazione trasforma il ragtime in jazz

L'influenza del ragtime sulla musica del Novecento

## La "culla" del jazz: New Orleans

Fin dal 1800 New Orleans, città statunitense della Louisiana, traboccava di suoni: l'opera italiana e francese re-

Un crogiuolo di culture e di suoni

gnava nei teatri; il pianismo da salotto aveva schiere di cultori e di editori; bande e fanfare animavano le vie, i parchi, le feste sul lago. Si cantavano canzoni francesi, inglesi, tedesche, irlandesi. Gli schiavi portavano canti, danze e riti vudù dall'Africa; né mancavano le danze messicane e pelle-rossa. **In città vigeva un rigido sistema di caste razziali: bianchi, "creoli di colore" (mulatti), neri liberi, schiavi. Ma la segregazione non era rigida:** gli schiavi cantavano arie d'opera e i loro padroni portavano amuleti africani. Delle prime fasi di ibridazione si sa poco: il tamburino nero Jordan Noble (1796?-1890) dava la carica all'esercito; il venditore ambulante detto Mr. Cornmeal (morto nel 1842) finì a cantare nei teatri lirici; il banjoista nero John "Picayune" Butler (morto nel 1864) raggiunse fama nazionale fornendo canzoni ai *minstrel* bianchi; schiavi suonavano nelle feste da ballo dei padroni. Vi erano band di soli neri o creoli, istruiti e ben pagati, e perfino una Negro Philharmonic Society. Il compositore L.M. Gottschalk fu il geniale cantore della New Orleans schiavista: la sua musica incorpora in un linguaggio romantico tutte queste suggestioni. Via via la musica da ballo divenne più "nera", subendo influssi sia interni (*minstrel show*; *cake-walk*; ragtime), sia dai Caraibi (*habanera*).

Nascita del jazz

Dopo il 1890 il sistema di caste crollò: i creoli di colore, borghesi e colti, furono ricacciati nel ghetto insieme a neri poveri e neri borghesi. Ne scaturì una fusione finale tra musica urbana scritta (bande, pianisti) e musica contadina orale (blues): era nato il jazz, in origine una sorta di ragtime per banda con abbellimenti improvvisati.

### ■ Lo stile New Orleans

Le "luci rosse" di Storyville

Non era chiamato così, né ha un'esatta data di nascita: ma è certo che quello stile di far musica chiamato "jazz" fu una particolarità di New Orleans, soprattutto di Storyville, la zona della città a luci rosse.

I caratteri rigorosi del "New Orleans"

**Lo stile New Orleans ha caratteri rigorosi, con un repertorio fatto di marce, rag, canzoni e spiritual e si concretizza in una strumentalizzazione del blues, e in misura minore del ragtime, compiuta da orchestre nere** formate generalmente da una cornetta (o da una tromba), un trombone, un clarinetto, un pianoforte, talvolta un banjo, un basso tuba e un rozzo strumento a percussione, che acquista però rapidamente la fisionomia dell'attuale batteria. **Le singole opere si articolano su un rigoroso contrappunto mandato a memoria dagli escutori**, nel quale la tromba svolge un ruolo conduttore, il clarinetto ha funzione di controcanto e il trombone si limita a fungere da staffa. Gli altri strumenti

compongono la sezione ritmica, adottando un tempo binario chiaramente scandito e battuto. Le sortite solistiche sono rare e prudenti, ma tendono col tempo a diventare più frequenti. Il jazz di New Orleans si può considerare esaurito attorno al 1920, subito dopo l'esodo dei neri verso le grandi città industriali del nord degli Stati Uniti.

## Pionieri del jazz

Sugli albori del jazz a New Orleans vi sono **molte leggende, ma nessun documento sonoro**. Pare che la musica delle bande cittadine fosse stata trasformata in jazz per opera di **alcuni grandi solisti di cornetta (B. Bolden, B. Johnson)**. Ai primi del nuovo secolo, New Orleans produsse due figure di sicuro genio: **J. Roll Morton**, compositore dalla vita picaresca, e **King Oliver**, maestro del jazz collettivo. Tuttavia, il primo disco di jazz (1917) fu inciso per caso da un quintetto di bianchi, l'Original Dixieland Jazz Band, il cui valore è tuttora discusso.

Dal 1923 la discografia jazz si fece più ricca e ci mostra l'espansione del jazz a Chicago, New York, Kansas City; mentre New Orleans, abbandonata dai suoi eroi, si impoverì. È questo il **periodo classico del jazz**. Con **L. Armstrong** e **S. Bechet** il jazz di New Orleans toccò il culmine e morì, trasformandosi in uno stile nuovo, più solistico e aggressivo; con **F. Henderson** e **D. Ellington** si delineò il linguaggio dell'orchestra jazz. I bianchi trovarono questa musica elettrizzante, ma non la capirono: per loro fu solo un nuovo genere ballabile. Deliravano per le goffe orchestre "ritmo-sinfoniche": specie per **P. Whiteman**, che, commissionando a **G. Gershwin** la pur splendida *Rhapsody in Blue*, diffuse colossali equivoci sul jazz. Il maggior solista bianco del periodo fu **Bix Beiderbecke**, introverso poeta della cornetta.

Il jazz si diffonde:  
Chicago, New York,  
Kansas City

### ■ Jelly Roll Morton

Ferdinand Joseph La Menthe, conosciuto come **Jelly Roll Morton** (Gulfport, Louisiana 1885 o 1890 - Los Angeles 1941), **personalità fra le maggiori e più singolari della storia del jazz** (egli stesso si attribuiva, con altri meriti, l'"invenzione" di tale musica), fu un avventuriero e non fece mai nulla per nascondere. Fu venditore di brevetti farmaceutici contraffatti, di ferri per stirare e rinforzare i capelli ricci, sfruttatore di donne, incallito scommettitore, attore e cantante. Eppure fu anche un genio: fu **uno dei primi grandi compositori del jazz, un esemplare e squisito cultore della forma, nonché uno dei suoi rarissimi teorici**. A suo

Compositore  
e teorico del jazz

modo, Roll Morton fu uomo d'avanguardia e, in maniera davvero unica, diede un ordine, una disciplina allo stile proprio della sua città, attraverso registrazioni insuperate e insuperabili. **Pianista eminente, dotato di uno stile asciutto e deciso derivato dal ragtime, ebbe ottime qualità di direttore d'orchestra e di compositore.**

Roll Morton iniziò la carriera alla fine del XIX secolo nei locali notturni di New Orleans e dal 1905 compì **numerosi tournée pionieristiche attraverso gli Stati Uniti, contribuendo in modo determinante alla diffusione delle espressioni primigenie del jazz.** Nel 1926 fondò il suo complesso migliore, i Red Hot Peppers, con cui effettuò la maggior parte delle proprie incisioni fonografiche. Quattro anni dopo, ridotto quasi in miseria, cessò ogni attività.

### ■ King Oliver

Autodidatta di umili origini, **Joseph Joe, detto King, Oliver** (Abend, Louisiana 1885 - Savannah, Georgia 1938) suonò con varie bande di New Orleans prima di imporsi (1914) come il miglior cornettista della città. Era così famoso che, quando si trasferì a Chicago (1920), finì col suonare con due diverse orchestre nella stessa sera (dalle 21.30 alle 0.30 e dalla 1 alle 4 del mattino). Qui fondò la **Creole Jazz Band, con cui incise (1923) quei massimi capolavori della musica di New Orleans che, secondo gli storici, datano la nascita del jazz, o perlomeno il passaggio dalla sua "preistoria" alla storia.** Si tratta di pezzi che colpiscono ancora oggi per la **vitalità creativa e il senso di freschezza** emanati dalla Creole Jazz Band, la quale sembra mostrare, più di ogni altro gruppo dell'epoca, **il meglio della scuola di New Orleans nel campo dell'improvvisazione d'insieme.** Nel 1924 il suo protetto L. Armstrong e altri lo abbandonarono; Oliver costituì allora i Dixie Syncopators, dignitoso compromesso tra il più profondo stile New Orleans e le orchestre da ballo in voga. Orgoglioso e non abile negli affari, Oliver perse buone offerte di lavoro; ridotto in indigenza, morì dimenticato. I disci che ci restano sono per lo più male incisi: vi si percepisce solo un'ombra della **poderosa sonorità di Oliver, capace di piegare la cornetta, specie con la sordina, a sonorità umane, talora di viscerale, straziante espressività.**

### ■ James P. Johnson

Di famiglia povera, autodidatta, **James Price Johnson** (New Brunswick, New Jersey 1894 - New York 1955), il più grande tra i jazzisti meno conosciuti, o, se si preferisce, il più sconosciuto tra i grandi, iniziò a suonare in feste da ballo. Stu-

La Creole Jazz Band

Il vertice  
della scuola  
di New Orleans



diò poi con B. Giannini; divenuto un virtuoso atleta della tastiera, prese a comporre brevi rag (1917).

Suo grande merito fu **riuscire a immettere l'improvvisazione nel ragtime, trasformandolo in jazz**: i suoi primi capolavori (*Carolina Shout*, *Keep off the Grass*) ne fecero il **leader della scuola pianistica di Harlem**. *Carolina Shout* può essere considerato il manifesto estetico di Johnson: un clima sovraeccitato e febbrile, in cui aspri mozziconi melodici di carattere folk gridano e si rispondono, affiorano e scompaiono, sommersi da una pulsazione implacabile. Egli si dedicò poi al teatro leggero: il suo primo successo, *Runnin' Wild* (1923), con il celeberrimo "Charleston", lanciò la voga di questa danza in tutto il mondo. Johnson incise dischi accompagnando grandi cantanti (B. Smith, E. Waters) e come solista (*riffs*) e compose anche pagine sinfoniche il cui linguaggio si avvicina a quello del jazz (*Harlem Symphony*, *Yamekraw*, *Jasmine Concerto*). Fu autore anche di opere. Colpito da paralisi, morì dimenticato. **Artista austero, senza compromessi, dall'inventiva aspra e ritmica**, Johnson è un alto esponente della musica nera: F. Waller, D. Ellington, G. Gershwin lo considerarono loro maestro.

L'improvvisazione nel ragtime: nasce il jazz

Un artista austero

### ■ L'“imperatrice” del blues: Bessie Smith

Elisabeth “Bessie” Smith (Chattanooga, Tennessee 1894 - Clarksdale, Mississippi 1937), soprannominata l'**Imperatrice**, fu la **più grande cantante di blues**. Di umilissime origini, da ragazza cantò e ballò in piccole compagnie teatrali del Sud. Dal 1923 incise dischi e conquistò fama nazionale presso il pubblico nero. Osannata come una dea, prese parte a numerose riviste e al film sonoro *St. Louis Blues* (1929); ma poi la crisi economica, i mutati gusti del pubblico e l'abuso di alcol la gettarono nell'oblio. Nel 1930 cessò di incidere; fu richiamata solo nel 1933 per un'ultima incisione discografica. Morì in un incidente stradale. **Dotata di una voce grave, ampia e maestosa, cantò le gioie e le tragedie della sua gente con pathos poderoso**. I suoi 160 dischi sono una sorta di ciclo epico della gente di colore. Con lei incisero i maggiori solisti di jazz: tra gli altri, L. Armstrong, J. Smith, J. P. Johnson e C. Green.

La più grande cantante di blues

### ■ Sidney Bechet

Sidney Bechet (New Orleans 1897 - Garches 1959), nato ultimo di sette fratelli in una famiglia creola benestante, imparò da autodidatta a suonare **quasi tutti gli strumenti del jazz, con preferenza per il clarinetto e soprattutto per il sassofono soprano**. Incominciò a farsi apprezzare nel 1923

L'idolo di Parigi

Lo stile

con i Blue Five di C. Williams, quindi si recò più volte in **Europa**, dove già nel 1919 aveva favorevolmente impressionato il direttore d'orchestra E. Ansermet. Tornato negli Stati Uniti, suonò con la formazione di N. Sissle e diresse numerosi complessi propri. Dopo la seconda guerra mondiale si stabilì a Parigi, dove divenne l'idolo di migliaia di ammiratori, senza incorrere in quelle riserve di ordine critico che pure, forse, le sue prove degli anni Cinquanta (ma già le ultime della sua permanenza in America) avrebbero giustificato e richiesto per la loro ricerca del facile consenso. **Bechet fonde in maniera assolutamente personale la perentorietà della cornetta e la vocazione decorativa del clarinetto**: in sintesi, questa è la sua originalissima estetica strumentale, che esibiva con **straordinaria inventiva melodica, ricchezza di fraseggio, lucidità nell'articolazione del linguaggio solistico e naturale predisposizione ritmica**.

### ■ Bix Beiderbecke

Nato da famiglia benestante di origine tedesca, **Leon Bismarck "Bix" Beiderbecke** (Davenport 1903 - New York 1931) scoprì il jazz grazie ai battelli che sostavano presso un'ansa del Mississippi poco a monte di Davenport. Rinunciò a studi musicali formali, ma imparò a suonare la cornetta ed entrò in un'orchestrina studentesca, i Wolverines, con i quali registrò nel 1924 il primo dei sedici pezzi incisi assieme in cui è documentata la preponderanza espressiva della sua cornetta. Nel contempo, per vivere dovette suonare in orchestre da ballo (come quella celebre di P. Whiteman). **I suoi pochissimi dischi sono tra i capolavori del jazz bianco**. La sua figura, già mitizzata in vita, ebbe le credenziali in regola per **divenire leggenda** quando Bix scomparve nel 1931: la giovane età (ventotto anni); la causa prima della morte (l'etilismo); una vita ricca di frustrazioni, quanto avara di successo; la mancanza (così si credeva, ma è inesatta) di presenze femminili, eccetto la madre, nella sua esistenza di geniale introverso. **Ha lasciato anche 4 composizioni per pianoforte, surreali ibridi tra il jazz e C. Debussy**.

Capolavori  
del jazz bianco

### ■ Earl Hines

Figlio di musicisti, **Earl** – detto **Fatha** – **Hines** (Duquesne, Pennsylvania 1903 - Oakland 1983) si rivelò incidendo (1927-28) con J. Noone, L. Armstrong (in capolavori quali *West End Blues* e *Weather Bird*) e da solo, in uno **stile fantasmagorico e giocoso** in cui il ritmo base del ragtime è

spesso rotto da passaggi di bravura, volate e cascatelle. Già a venticinque anni, il fraseggio lirico e impetuoso, l'impressionante interscambio del gioco delle due mani, le decime di cui la sinistra è padrona incontrastata e, soprattutto, le pause, le stesse operate da un trombettista quando deve riprendere il fiato, così come il vibrato trombettistico ottenuto con il tremolo, dimostrano a quale alto livello la classe del musicista fosse ormai arrivata. Formò poi un'orchestra, come fondale alle sue fantasie pianistiche (1929-47); nel 1943 essa ospitò i pionieri del bebop, C. Parker e D. Gillespie. Ma il bebop disorientò Hines, che preferì tornare con Armstrong (1948-51) e poi ritirarsi in provincia. Dal 1964, invitato a dare concerti come solista (non l'aveva mai fatto), conobbe una spettacolare seconda giovinezza. Fu tra i più originali improvvisatori del jazz.

Grandi doti tecniche  
e improvvistiche

### ■ Mahalia Jackson, caposcuola dello spiritual

Mahalia Jackson (New Orleans 1911 - Chicago 1972), dotata di una voce di contralto di grande potenza, estensione e duttilità, fu la prima cantante gospel a conquistare fama nazionale e mondiale. Incise, fra l'altro, con D. Ellington. Tra i suoi successi: *Move on up a Little Higher*, *In the Upper Room*, *Didn't It Rain?*.

La regina del gospel

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- L. Jones, *Il popolo del blues*, Einaudi, Torino 1968.
- W. Mauro, *Il blues e l'America nera*, Garzanti, Milano 1977.
- A. Polillo, *Jazz*, nuova ed. aggiornata da F. Fayenz, Mondadori, Milano 1997.
- G.C. Roncaglia, *Il jazz e il suo mondo*, Einaudi, Torino 1979.
- G. Schuller, *Il jazz: le origini*, Edt, Torino 1996.

##### Discografia

- S. Bechet, *The Complete Blue Note Recordings of Sidney Bechet*, Mosaic MD4-110 (4 CD).
- B. Beiderbecke, *The Bix Beiderbecke Story*, Déjà Vu DVRECD 14.
- E. Hines, *The Chronological Earl Hines and His Orchestra 1928-1932*, Classics 545.
- J.P. Johnson, *The Chronological James P. Johnson 1938-1942*, Classics 711.
- J.-R. Morton, *Last Sessions*, Commodore CMD 14032.
- B. Smith, *The Complete Recordings vol. 5*, Columbia 483 585-2.
- South Frisco Jazz Band, *Merry Makers* MMRC-CD-4.
- S. Bechet, *Shake It And Break It*, Naxos 8.120699.
- E. Hines, *Earl Hines*, RCA Victor 74321 599732.
- J.P. Johnson, *James P. Johnson 1928-1938*, Classic 671.
- J.R. Morton, *Jelly Roll Morton Voll. 1-5*, JSP JAZZBOX 903 (5 CD).
- J. "King" Oliver, *On Play That Thing!*, Naxos 8.120666.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

LE ORIGINI	Le origini più remote del jazz risalgono ai tempi della tratta degli schiavi neri, iniziata al termine del XVI secolo, e della loro traduzione forzata in America. Comprati in Africa occidentale presso mercanti indigeni, i neri portarono nel Nuovo Mondo una ricca varietà di musiche, danze, strumenti, vocaboli, riti e tradizioni.
LO SPIRITUAL	Lo spiritual – sorta di canto popolare sacro dei neri americani – originò verso il 1800 da un lungo sviluppo storico. Dopo la rivoluzione, si formarono le chiese nere, con propri cantori e maestri di musica; ma gran parte dei neri restava analfabeta e imparava i canti a orecchio. Gli schiavi delle campagne diedero poi vita a nuovi canti, mescolando inni e salmi, melodie sacre e profane, in strutture irregolari, con frasi ritmate ripetute. In breve, il termine spiritual passò a indicare questi canti, spesso associati a danze in tondo ( <i>shout</i> ).
IL BLUES	Il blues, canto accompagnato ma improvvisato nella linea melodica o nel testo, nacque nel momento in cui gli schiavi africani compresero di essere neri americani. Il canto di lavoro e le altre espressioni musicali del tempo della schiavitù divennero inadeguate a descrivere la nuova situazione. Perciò, si è soliti fissare la nascita del blues alla fine dell'Ottocento, quando gli ex schiavi neri, che avevano sempre lavorato in squadra e cantato in coro, diventarono contadini in piccoli appezzamenti isolati.
IL RAGTIME	Verso il 1895 la fusione tra musica nera colta e popolare generò a Saint Louis il ragtime, una musica ballabile eseguita spesso al piano ma anche col banjo, in cui la mano sinistra batte un rigido ritmo di marcia mentre la destra suona melodie sincopate. Nato per opera di pianisti neri, dominò l'America per trent'anni, diffuso in copie scadenti dall'industria della canzonetta. Ma per il suo massimo esponente, S. Joplin, il ragtime era un'arte, espressione della cultura nazionale nera. Nel 1910-20 il ragtime fu rinnovato da musicisti neri attivi a New York, fra i quali J.P. Johnson, che per primo inserì nel ragtime l'improvvisazione, trasformandolo in jazz; lo stesso aveva già fatto a New Orleans J.R. Morton.
LO STILE NEW ORLEANS	Quello stile di far musica chiamato "jazz" fu una particolarità di New Orleans, soprattutto di Storyville, la zona della città a luci rosse. Lo stile New Orleans ha caratteri rigorosi, con un repertorio fatto di marce, rag, canzoni e spiritual e si concretizza in una strumentalizzazione del blues, e in misura minore del ragtime, compiuta da orchestre nere. Il jazz di New Orleans si può considerare esaurito attorno al 1920, subito dopo l'esodo dei neri verso le grandi città industriali del nord. Pionieri grandissimi di questa musica furono, fra gli altri, Jelly Roll Morton, King Oliver, James P. Johnson, Sidney Bechet, Bix Biederbecke, Earl Hines.

# 24 L'età del jazz

---

Erano gli anni Venti e il Nord industrializzato degli Stati Uniti aveva accolto con calore i musicisti provenienti dagli stati del Sud. Le loro esecuzioni si distinguevano per le sonorità diverse, adeguate ai tempi nuovi: le **vivaci marce, adatte alla scatenata vita notturna**, si univano ai clamori contro il proibizionismo e al frenetico ritmo di vita imposto anche dal diffondersi dell'automobile; **ballare sui nuovi ritmi**, poi, esaltava quell'impulso alla liberazione sessuale insito in una società che voleva rompere gli argini. Il jazz, per l'esuberanza della propria giovinezza, **costituì l'involucro sonoro dei "Roarin' Twenties", gli "anni ruggenti"**, e finì per prestare il proprio nome a una delle tante definizioni di quella decade: **"l'età del jazz"**. **A New Orleans, all'epoca della sua gestazione, il jazz era stato fondamentalmente una musica folcloristica**, a cui molto aveva contribuito un insaziabile desiderio di svago nei ghetti neri. All'arrivo **a Chicago**, i musicisti del Sud si trovarono immersi in un mondo del tutto diverso, in cui **la musica era retta dalle leggi dello spettacolo** e si stava rapidamente trasformando in industria. Ora non si poteva più prescindere dalla corretta lettura delle partiture, dal dominio dello strumento e da una certa organizzazione musicale. Furono proprio queste le condizioni che determinarono la **trasformazione del folclore di New Orleans in una vera musica, la musica jazz**.

## Da New Orleans a Chicago

Dopo New Orleans, fu **Chicago** a divenire la **nuova capitale del jazz**. La storia della musica nera a Chicago inizia nel 1893, quando la città ospitò l'Esposizione Universale. I **pianisti neri** vi accorsero da ogni dove per suonare nei locali notturni e poterono così conoscersi, gareggiare e scambiarsi le idee che di lì a poco portarono alla nascita del ragtime. Nel 1915 giunse a Chicago **J.R. Morton** e poco dopo altri pionieri del jazz, che avevano lasciato New Orleans in cerca di lavoro. La musica di New Orleans visse così il suo culmine a Chicago, con le grandi incisioni di Morton e King Oliver. Ma tale culmine preannunciava una svolta. Il **jazz, nato in una pigra e calda città meridionale, si ritrovava sbalzato in una fredda e aggressiva metropoli industriale del Nord**. I complessi provenienti dalla Louisiana dovettero perciò entrare a far parte di un meccanismo rigido, soggetti com'erano alle regole delle sale da ballo e, successivamente, a quelle delle case discografiche. Tra i **bianchi**, molti fi-

Chicago: la nuova capitale del jazz

Jazz bianco  
e jazz nero

gli della borghesia scoprirono con entusiasmo il jazz (nonostante le barriere razziali) e ne crearono la variante aspra, nervosa, tumultuosa, polemicamente antisentimentale che suonavano nei locali notturni. Nel ghetto, invece, il jazz nero conservò da un lato un carattere semplice, contadino, di festa privata fra immigrati (J. Dodds, pianisti di boogie woogie); dall'altro si rinnovò, assorbendo la spettacolarità scintillante e piena di baldanza dei "ruggenti" anni Venti (L. Armstrong). Su questo terreno New York era città più potente di Chicago ed entro il 1928 ne attrasse tutti i talenti, lasciandola svuotata.

## Louis Armstrong, il primo "classico" del jazz

Di famiglia nera povera, **Louis Daniel**, detto **Satchmo**, **Armstrong** (New Orleans 1901 - New York 1971) si avvicinò al jazz nella parte nera di Storyville, il quartiere a luci rosse dove si guadagnava la vita facendo il fattorino nei postriboli. Ebbe lezioni di cornetta a 12 anni, in riformatorio, e dopo esserne uscito intensificò i contatti con i musicisti più famosi. Benché la cultura creola, più elaborata di quella nera, avesse contribuito a diffondere una certa educazione musicale fra i migliori jazzmen di New Orleans, nel 1918 Louis Armstrong non sapeva ancora leggere la musica. Sembra che avesse cominciato a decifrare il linguaggio delle partiture solo a partire dal novembre di quell'anno, in ciò stimolato dal suo lavoro sui *riverboats*, i famosi battelli che percorrevano il Mississippi, sia per brevi escursioni, sia per lunghi viaggi. Conclusa questa esperienza nel settembre del 1921, Armstrong venne assunto **nella Creole Jazz Band di Oliver, con cui incise, nel 1923, dischi nei quali già rivela uno stile di prorompente forza**, meno distillato di quello del maestro, con cui intreccia sublimi dialoghi. All'interno dell'orchestra, culmine dello stile di New Orleans, Armstrong assumeva un ruolo singolare all'ombra di Oliver: **interveneva con *breaks* (brevi interventi solistici) e sporadici controcanti non appena la frase della prima cornetta fosse risultata troppo semplice o breve.**

Nel giugno del 1924 avvenne una svolta decisiva: Armstrong lasciò Oliver per l'orchestra di Ollie Powers, in cui lavorò finché non ricevette un'offerta dal tanto ammirato Fletcher Henderson.

### ■ Il solista e le sue formazioni

Recatosi a New York, Armstrong entrò nell'orchestra di F. Henderson, ancora ferma a un rigido stile da ballo, e con i

Nella Creole Jazz  
Band di King Oliver

Con Fletcher  
Henderson

## LA TROMBA

Il jazz e la tromba sono uniti da un profondo legame fin dagli inizi di questo genere musicale. La tromba fu lo strumento del jazz fino all'avvento dei sassofoni, a cui dovette cedere in parte la propria egemonia. Fin dagli inizi, a New Orleans e a Chicago e, più avanti, nelle big band, la tromba è stata lo strumento leader. Essa (all'inizio c'era solo la cornetta, ossia la sua versione più rudimentale e meno flessibile) era, nei primi anni del jazz, lo strumento incaricato di esporre la melodia principale, cioè il "motivo". In seguito la sua funzione divenne quella di condurre il tema sul quale gli altri strumenti, tromba compresa, dialogavano. Louis Armstrong si è affermato, storicamente, come il trombettista che meglio ha saputo usare e valorizzare il pro-

prio strumento, anche se la sua influenza travalica l'ambito proprio della tromba. Fino alla comparsa dei grandi sassofonisti, questo strumento ha avuto un ruolo dominante. I grandi cambiamenti prodotti nel jazz alla fine degli anni Trenta e all'inizio degli anni Quaranta, originati da Lester Young (sax tenore) e Charlie Parker (sax alto), ebbero come conseguenza il passaggio della supremazia. Ma contemporanei di Young e Parker sono, rispettivamente, i trombettisti Roy Eldridge e Dizzie Gillespie, che ridiedero allo strumento a tre pistoni un'importanza e un ruolo da protagonista. Il trombettista Miles Davis è stato infine colui che, a parere di molti, ha indicato le nuove rotte del jazz per più di un quarto di secolo.

**suoi assolo esplosivi la costrinse a rinnovarsi a fondo, inventando un modo più individualistico di fare jazz. Apprendo la via al jazz solistico** (a differenza del carattere prevalentemente polifonico del New Orleans), **la sua tromba acquistava nitidezza, le sue esecuzioni, nell'apparente semplicità, erano cariche di intuizioni e soluzioni.** Memorabili pure i meditati accompagnamenti a cantanti di blues come Bessie Smith. Tornato a Chicago (1925), Armstrong si inserì pienamente nel mondo dello spettacolo e della vita notturna e incise i suoi capolavori con **piccoli complessi sotto il suo nome, come gli Hot Five e gli Hot Seven.**

Si delineò in questo periodo una **duplice caratteristica** di Armstrong, che **dal punto di vista creativo rifuggiva dal passato e dal folclore, mentre al tempo stesso recuperava il senso delle proprie radici, poiché aveva intuito che avrebbe potuto conquistare il favore e l'entusiasmo degli spettatori.** La sua genialità melodica, la versatilità inesauribile lo hanno mantenuto sempre modernissimo nella lunga carriera volta a interpretare e reinterpretare continuamente la classicità. Due tournées in Europa (1932-34) e alcuni film ne sancirono la popolarità mondiale. Nel 1947 formò il gruppo degli **All Stars**, con il quale compì lunghe tournées.

Nelle sue esecuzioni Armstrong intervenne spesso anche con il canto: la sua voce curiosamente roca e "impastata" ma con una straordinaria vena ritmica lo caratterizza forse come il più grande cantante di jazz.

Dal polifonismo  
al jazz solistico

Gli Hot Five  
e gli Hot Seven

Armstrong cantante

## New York, New York

Gli "speakeasies"

Le vecchie case di mattoni che popolano il Midtown di Manhattan da sponda a sponda acquistarono, all'inizio del XX secolo, un inatteso valore immobiliare e furono trasformate in appartamenti. Un fenomeno analogo si verificò nei primi anni Venti anche per gli scantinati, che divennero locali pubblici, per lo più i cosiddetti *speakeasies*, vale a dire i luoghi d'incontro in cui all'epoca del proibizionismo era possibile trovare clandestinamente bevande alcoliche.

### "STRIDE PIANO": ESECUZIONE E IMPROVVISAZIONE

L'evoluzione teorica, o meglio armonica, del jazz deve molto al pianoforte; con tutta probabilità più che a qualunque altro strumento. Proprio per le caratteristiche tecnico-manuali dello strumento, il pianista è obbligato a penetrare particolarmente a fondo nel codice armonico e, potendo produrre più note alla volta, deve tener presente la questione accordale, quindi armonica, con più urgenza rispetto alla maggior parte degli altri strumentisti. Non bisogna poi dimenticare l'enorme vantaggio di possibilità, anche ritmiche, offerte dal pianoforte. Se a tutto ciò aggiungiamo il ruolo preminente giocato dallo strumento nello sviluppo della musica di tradizione classica, non faremo fatica a comprendere perché il pianoforte abbia avuto anche nell'origine e nello sviluppo del jazz un'importanza fondamentale: a partire dal ragtime, stile eminentemente pianistico, fino a diramazioni parallele a quelle del jazz più ortodosso (per esempio, il boogie woogie) o a esperienze determinanti per la sua stessa evoluzione interna. All'inizio degli anni Venti, a New York e in altre città degli Stati Uniti, il piano rag ottenne un notevole impulso dai cosiddetti *rent-parties*, durante i quali un pianista veniva ingaggiato dall'inquilino di un appartamento con lo scopo di intrattenere un certo numero di invitati, che alla fine intervenivano con una modesta partecipazione in denaro per contribuire a soddisfare le richieste econo-

miche dell'affitto. Questa pratica, diffusa nei vari appartamenti dei quartieri neri, favorì uno stimolantissimo "travaso" di influenze stilistiche fra i vari pianisti in circolazione. Fu nei *rent-parties* che molti elementi del ragtime confluirono in un nuovo stile, battezzato *stride* per il robusto impulso ritmico e per il particolare movimento della mano sinistra. Come il ragtime, lo *stride piano* passava da una nota grave, o da un intervallo di due note – per esempio, una quinta e un'ottava – a un accordo sul registro medio, mentre sul versante ritmico l'impulso era più accentuato e il tempo era più facilmente un quattro quarti che non il consueto due quarti. Gli specialisti di *stride piano*, inoltre, ricorrevano a più complesse progressioni di crome e con la mano destra improvvisavano, modificavano la melodia di partenza e inserivano frasi di derivazione blues. La scioltezza improvvisativa, così come la necessità di apportare di quando in quando qualche arricchimento alla tessitura armonica, richiedevano al pianista di *stride*, rispetto a quello rag, una tecnica superiore, specie per quanto concerne la mano destra. L'esecutore acquisiva così un maggior rilievo nella messa a punto del brano musicale. L'interprete del ragtime, in altre parole, andava trasformandosi a poco a poco in quella specie di "coautore istantaneo" che la storia del jazz, e specificamente la storia del piano jazz, ci ha tramandato.



## ■ Harlem, Parigi nera

Fu così che anche a Harlem, il quartiere di New York affollato di emigranti giunti dal Sud e dai Caraibi in cerca di lavoro, si animò, già negli anni Dieci e Venti, un'intensa vita notturna. Dal 1915 le sue feste private ospitarono sfide tra pianisti virtuosi (E. Blake, L. Roberts, J.P. Johnson), nelle quali il ragtime scritto si trasformò in jazz improvvisato (*stride piano*, v. riquadro a p. 327). Nel 1921 vi nacque la rivista musicale nera: il clamoroso successo dello scintillante *Shuffle Along* (Blake) anche presso il pubblico bianco fece esplodere una moda. I letterati bianchi (C. van Vechten, *Nigger Heaven*, E. O'Neill, *Emperor Jones*) "scoprirono" Harlem, ai loro occhi luogo esotico e selvaggio, moderna giungla urbana. Sorsero e pullularono via via celeberrimi locali e club: il Cotton Club e l'Apollo Theatre, dove gli artisti neri si esibivano per i bianchi danarosi di Broadway, l'Harlem Opera House, il Birdland, il Garden of Joy, il Savoy Ballroom, il Roseland Ballroom, il Connie's Inn, lo Small Paradise ecc.

Fucina di cultura pari a Parigi o Berlino, Harlem – soprannominata appunto la "Parigi nera" – vide una fioritura di pianisti (Fats Waller, Willie the Lion Smith) e orchestre jazz (D. Ellington, C. Calloway), di ballerini (Bojangles, J. Baker) e balli (charleston) che conquistarono il mondo, di compositori sinfonici (J.P. Johnson, W. Grant Still).

Dopo la crisi del 1929 la vita artistica rallentò; riprenderà poi vigore sfociando infine nella stagione del bebop.

La cultura  
dei neri di Harlem

La rivista nera

I club

## 52<sup>a</sup> Strada

La 52<sup>a</sup> Strada, posta cinque strade più a sud di Central Park, non si distingueva da altre aree di New York in cui abbondavano gli *speakeasies*. Tuttavia, nel 1927 Joe Helbock, proprietario di uno *speakeasy* della 52<sup>a</sup> e grande amico di Jimmy Dorsey, notando la frequenza con cui molti jazzisti si ritrovavano nel suo locale, decise di trasformarlo in un vero e proprio jazz club, battezzandolo Onyx Club. L'iniziativa fu coronata da un pieno successo, cosicché alla fine del proibizionismo molti altri locali seguirono l'esempio. Nella 52<sup>a</sup> Strada, fra la Quinta e la Sesta Avenue, erano concentrati cinque jazz club dalla caratteristica forma a budello, lunghi e stretti, che riunivano alcuni fra i migliori jazzisti del tempo. Come già accaduto per Storyville a New Orleans o per il South Side a Chicago, o per la stessa Harlem a New York, la 52<sup>a</sup> Strada divenne l'ombelico del mondo jazzistico. Critici e giornalisti la ribattezzarono "Swing Street".

L'Onyx Club  
di Joe Helbock

L'ombelico  
del mondo jazzistico

## ■ Il canto e l'orchestra di Harlem: **Ethel Waters e Fletcher Henderson**

Ethel Waters

Dedicatasi al folk e al jazz, **Ethel Waters** (Chester, Pennsylvania 1896 - Chatsworth, California 1977) brillò particolarmente come cantante di Harlem fra gli anni Venti e Trenta, sviluppando **uno stile personale a cui si rifecero L. Armstrong ed Ella Fitzgerald**. Colse un successo incontrastato esibendosi al Plantation, accompagnata dal gruppo capeggiato dal grande F. Henderson, che, dopo averla scoperta e lanciata, la fece divenire una star. Attiva anche come **attrice di commedie musicali** (fra le altre, *Cabin in the Sky*, 1940), effettuò molte incisioni; fra i suoi titoli di maggior successo *Dinah*, *Memories of You*, *Stormy Weather*.

Fletcher Henderson

Nato in una famiglia di agiate condizioni economiche, **Fletcher Henderson** (Cuthbert, Georgia 1897 - New York 1952) nel 1923 ebbe l'opportunità di dirigere un'orchestra. Abile nell'assumere i migliori elementi di New York, **fu il primo bandleader a comprendere l'importanza dell'orchestrazione e dell'arrangiamento** in epoche in cui le esecuzioni jazzistiche non erano che il frutto dell'improvvisazione singola nelle piccole formazioni e nelle quali, in misura rilevante, la polifonia neworleanista dominava incontrastata con il gioco-scontro del clarinetto e del trombone. **La sua divenne la prima vera orchestra jazz per impulso di L. Armstrong**, che vi rimase un anno (1924-25), **e di D. Redman**, arrangiatore che escogitò una scrittura ispirata al fraseggio di Armstrong. Dal 1926 al 1928 l'orchestra produsse una serie di partiture (per esempio, *Stampede*, *Whiteman Stomp*, *Hop Off*, *King Porter Stomp*, *Old Black Joe's Blues*) che colsero un **successo enorme**, anche per l'alto livello delle esecuzioni dovute a interpreti di primissimo piano e per gli arrangiamenti raffinati ed eleganti (curati, dopo Don Redman, da Benny Carter). Poi, con la difficoltà di trovare scritture dovuta alla crisi del 1929 e indebolita dalle defezioni, l'orchestra entrò in crisi. Nel 1932 Henderson rinnovò l'orchestra incontrando un nuovo periodo felice, ma nel 1934 dovette scioglierla. Vendette allora le sue partiture a B. Goodman, che le rese famosissime con la sua orchestra, mentre Henderson rimase nell'ombra. Riformò un'orchestra (1935-39), ma di nuovo ebbe poca fortuna.

La prima vera  
orchestra jazz

## **Duke Ellington**

Figlio di un maggiordomo della Casa Bianca, **Edward Kennedy, Duke, Ellington** (Washington 1899 - New York 1974)

crebbe in una famiglia borghese, dove ricevette una raffinata educazione.

### ■ Gli anni del Cotton Club

Trasferitosi a New York e ricevuto dopo qualche tempo un ingaggio per la sua formazione, gli **Washingtonians**, iniziò (1924) a comporre e a dirigere il proprio quintetto nel quale, oltre a Ellington, **emergeva la figura del trombettista Bubber Miley**, che grazie all'uso della sordina "wa-wa" era capace di far "sospirare, gemere e stridere la sua tromba" – come osservò Duke stesso – e rimase con Ellington fino al 1929. Ma **Ellington divenne famoso con il suo gruppo, ormai una piccola orchestra, al Cotton Club (1926-31)**, il celebre locale di Harlem dalla clientela esclusivamente bianca. Al Cotton Club, oltre che suonare musica da ballo, l'orchestra doveva accompagnare negli spettacoli i cantanti e i ballerini. Il locale divenne presto famoso tra un pubblico di bianchi avidi di sensazioni forti, che accorrevano per vedere gli show con esotiche evocazioni della giungla africana e scene erotiche. Al di là di questa visione stereotipata dell'Africa, gli anni al Cotton Club furono decisivi per la **creazione del linguaggio ellingtoniano**. Duke era, infatti, costretto a elaborare un'ampia varietà di **arrangamenti musicali, in cui gli effetti con sordina erano perfettamente adatti a quel tipo di spettacoli** e venivano regolarmente sfruttati: **nacque così il cosiddetto stile "jungle"**. I suoi primi capolavori (*East St. Louis Toodle-Oo*, *Black and Tan Fantasy*, *Creole Love Call*) spalancano un inesplorato mondo di **sonorità rauche e sensuali**. In quegli stessi anni di crisi incise capolavori (*The Mooche*, *Mood Indigo*, *Echoes of the Jungle*), ma si dimostrò anche capace di scrivere le più belle canzoni nella vena malinconica allora in voga: *In a Sentimental Mood*, *Sophisticated Lady*, *Solitude* e *Prelude to a Kiss* lo resero famoso. **Duke ampliò anche le sue conoscenze di orchestrazione e organizzazione delle voci strumentali e**, inoltre, l'impegno regolare, le prove per il repertorio e per le diverse musiche di scena e d'accompagnamento aumentarono considerevolmente la coesione all'interno dell'orchestra. L'abitudine dei suoi musicisti di suggerire cambiamenti, interludi e variazioni portò Ellington a scrivere per un membro specifico dell'orchestra o per una determinata sezione, tenendo conto delle loro particolari caratteristiche. Poco dopo l'ingresso del gruppo al Cotton Club, si cominciarono a trasmettere da lì **programmi radiofonici in diretta**, che venivano ascoltati in tutta l'America e **procurarono all'orchestra un'enorme popolarità**.

La fama  
al Cotton Club

Lo stile "jungle"

La popolarità  
radiofonica

Una musica  
più giocosa  
e danzante

Alla Carnegie Hall

Opere  
di vasto respiro

La rinascita del 1956

"Jazz Party"

## ■ La fase "swing" e "Black, Brown and Beige"

Nel 1934 visitò l'Europa e nel 1935, in memoria della madre, compose il lungo *Reminiscing in Tempo*. Durante il periodo swing Ellington creò una musica più giocosa e danzante (fra cui alcune rumbe e l'esotico *Caravan*), pur non disdegnando opere impegnate (*Diminuendo and Crescendo in Blue*, i concerti per un solista, come *Clarinet Lament*). Ellington toccò il vertice della sua produzione centrale con *Ko Ko*, *Concerto for Cootie*, *Sepia Panorama*, *Pitter Panther Patter*, *Warm Valley*, *Dusk*, *Harlem Air Shaft*. Nel 1943 coronò il sogno di comporre una vasta suite ed eseguirla alla Carnegie Hall, il *Black Brown and Beige*, poema epico sulla lunga marcia dei neri in America. Era la prima volta che un'orchestra jazz con tutti musicisti di colore entrava nel più famoso tempio americano della musica classica.

## ■ Le suite e la rinascita dopo gli anni difficili

Era iniziato allora il periodo delle suite: pur continuando a creare piccoli brani, Ellington si dedicò soprattutto a opere di vasto respiro, spesso basate su un racconto di sua invenzione; nacquerò la *Liberian Suite*, la *Deep South Suite*, *The Tattooed Bride*, *New World a-Comin'* e *Harlem Suite*. Agli inizi degli anni Cinquanta, però, per l'orchestra iniziò un periodo difficile, che si protrasse per qualche anno. Ellington dovette subire alcune importanti defezioni, prima fra tutte quella del suo miglior solista, la voce sofisticata ed elegante del sassofonista Johnny Hodges, che rientrerà tuttavia definitivamente in orchestra nel 1955, dopo che già si era unito alla formazione ellingtoniana il sax tenore di Paul Gonsalves. Dal 1956 l'orchestra rifiorì in un altro periodo di splendore e ricominciò un momento di grande creatività nella produzione ellingtoniana. Del 1957 è la suite *A Drum Is a Woman*, un'affascinante e pittoresca narrazione in chiave allegorica della storia del jazz. Sempre del 1957 è *Such Sweet Thunder*, una delle suite più belle, composta su richiesta del festival shakespeariano di Stratford (Canada) e basata interamente su personaggi delle opere di Shakespeare. L'apparizione nel giugno del 1958 al festival di Newport costituì un altro successo e offrì l'occasione di presentare nuove composizioni, come *El Gato*, *Mr. Gentle and Mr. Cool*, e *Prima Bara Dubla*, eccitante dialogo tra i sax baritoni di Gerry Mulligan e Harry Carney. Del febbraio 1959 è l'album *Jazz Party*, il più ambizioso del periodo Columbia e, a prima vista, il più eterogeneo, ma la presenza bop di Gillespie e il forte canto di Rushing si fondono splendidamente accompagnati dai sax e, sullo sfondo, da una band infuocata.

## ■ L'ultimo periodo

Nell'ultimo periodo, segnato dall'inevitabile perdita di alcuni dei suoi migliori solisti, oltre ai 3 *Concerti Sacri* (1965; 1968; 1973), ci furono alcune nuove composizioni interessanti, come la *New Orleans Suite* (1970), i *Portraits* di Mahalia Jackson, Louis Armstrong e Sidney Bechet, e *Second Line*, o *The Afro-Eurasian Eclipse*, scritta per il festival di Monterey del 1970. Alla morte di Duke l'orchestra passò nelle mani del figlio Mercer (nato nel 1919), che la riunì in varie occasioni, anche se solo con un carattere di revival.

**Ellington fu uno dei più grandi geni del jazz: pianista irregolare e personalissimo, autore di melodie universalmente amate, ma anche di opere concettose, sperimentatore timbrico inesauribile, egli sintetizzò in sé, al più alto livello, tutti gli aspetti della musica afroamericana.** Ha lasciato alla musica, non solo americana, un patrimonio culturale enorme, tanto che, come disse Miles Davis, in occasione del settantacinquesimo compleanno di Ellington, "Tutti i musicisti dovrebbero riunirsi un certo giorno, inginocchiarsi e ringraziarti".

Un genio del jazz

## Coleman Hawkins

Di famiglia borghese, **Coleman Hawkins** (Saint Joseph, Missouri 1904 - New York 1969) si avvicinò prestissimo alla musica: a cinque anni al pianoforte, a sei al violoncello e a nove al sax tenore, ispirato forse dal primo disco ascoltato sul grammofono di casa. Avviato dalla famiglia a seri studi, Hawkins frequentò il Washburn College di Topeka, nel Kansas, dove scoprì la musica classica e fece rapidi progressi sia nella lettura degli spartiti, sia nell'armonia. La preparazione musicale gli facilitò l'ingresso nel mondo del jazz e gli consentì di ottenere presto alcuni ingaggi. Esordì a 17 anni con la cantante M. Smith.

A soli diciannove anni Hawkins ebbe la sua prima, determinante esperienza entrando **come sassofonista nell'orchestra di Fletcher Henderson**, in quell'epoca vero vivaio di grandi solisti e primo esempio di big band jazzistica. Qui egli divenne il **primo grande improvvisatore di sax tenore**: con il furioso assolo in *Stampede* (1926) diede allo strumento, allora raro, la voce scura e aggressiva oggi tanto popolare.

Primo grande improvvisatore di sax tenore

La **ricchezza e la pienezza di ogni nota, la creatività e la propensione alla leadership strumentale** collocheranno Hawkins fra i principali esponenti dell'epoca d'oro di quel jazz che verrà definito "classico". **Il suo lirismo era basato**

Lo stile di Hawkins

## IL SAX TENORE

Il sassofono tenore, che da decenni ormai è uno degli strumenti più importanti nel jazz, era alle origini di questa musica uno strumento relegato a compiti marginali ed è difficile citare nomi di solisti prima che Coleman Hawkins salisse alla ribalta. Il suo esempio, oltretutto, venne seguito da non pochi suoi epigoni, che faranno del sax tenore il loro primo strumento (in genere, alle origini del jazz i sassofonisti non suonavano un solo tipo di strumento: i "baritonisti", per esempio, erano sempre anche clarinetisti). Il sax, oltretutto, offriva una voce robusta, maschia, che costituiva per il jazz un elemento catalizzatore particolarmente interessante. Il sax tenore arrivò a sostituire la tromba come strumento "condottiero" nel jazz sin dagli anni Trenta, divenendo punto di riferimento per ogni innova-

zione, anche se il bop – per fare un esempio – metterà in luce (ma soprattutto per l'influenza di Charlie Parker) il sax contralto. D'altronde, non può essere sottaciuto il fatto che la voce e il linguaggio del sax tenore non furono solo quelli "inventati" da Hawkins, ma anche – con profonda influenza per i solisti dello strumento dei decenni seguenti – quelli di Lester Young, che vedrà fiorire negli anni Cinquanta la stirpe dei suoi successori, da Dexter Gordon a Vardell Gray, da Gene Ammons a Zoot Sims, da Al Kohn a Lee Konitz, fino a Stan Getz e Art Pepper. Sarà ancora John Coltrane, l'ultimo grande innovatore della storia del jazz, a riproporre in tutta la sua potenza lo strumento di Coleman Hawkins, offrendogli una supremazia che nessuno potrà più mettere in discussione.

su un approccio fondamentalmente "vocale" e su una profonda elaborazione armonica, che aprivano orizzonti sonori all'epoca decisamente innovatori e, addirittura, tali da presentare elementi tipici del bop di tre lustri dopo. Trasferitosi (1934) in Europa, vi rimase cinque anni, incidendo titoli da antologia come *Honeysuckle Rose* e *Crazy Rhythm*. Tornato in patria nel 1939, fu scoperto dal grande pubblico attraverso un disco inciso per caso, *Body and Soul*. Dal 1950 il gusto della critica e del pubblico si spostò verso il timbro lieve del rivale Lester Young, un sax tenorista approdato alla corte di Count Basie, e Hawkins parve finito. Tornato in scena (1954), si esibì con Roy Eldridge, Benny Carter, Thelonius Monk, John Coltrane, Max Roach, Sonny Rollins, ma un'oscura vicenda personale ne causò (1966) il repentino crollo psichico

## Lionel Hampton

Un'esperienza di registrazione con Armstrong (1930) convinse il giovane **Lionel Hampton** (Louisville, Kentucky, 1909) a studiare seriamente il vibrafono, mentre sino a quell'epoca si era limitato a suonare, con le formazioni più disparate, la batteria e, talora, le campane. Dopo qualche mese di attività intermittente, venne definitivamente ingaggiato da Benny Goodman (1936); sino al 1941 diresse numerose in-

## IL VIBRAFONO

Il vibrafono è uno strumento a percussione derivato dallo xilofono nel 1916. Lo xilofono è costituito da una serie di barrette di legno e tubi di bambù, di lunghezza e grandezza variabili, sospesi su una cassa di risonanza e sostenuti da un telaio. Per suonarlo si usano delle bacchette con la punta ricoperta di feltro, lana, caucciù o materiali simili. Lo xilofono è originario dell'Indonesia. Da lì raggiunse l'Africa, più tardi il Sudamerica (dove lo portarono gli schiavi neri ed è chiamato marimba) e infine l'Europa. Qui è possibile incontrarlo a partire dal XVI secolo, ma la sua diffusione si verificò solo nella seconda metà del XIX secolo. C. Saint-Saëns lo introdusse nell'orchestra sinfonica con la sua *Danza macabra* (1874). Nel vibrafono le barrette di legno vengono sostituite da lamine di metallo e ogni tubo di risonanza (pure metallico) è dotato di un piccolo ventilatore, che permette di aumentare il volume e la durata della

nota ottenuta colpendo le lamine. Fu perfezionato nel 1921 e venne introdotto nella famiglia degli strumenti jazzistici ancor prima che A. Berg lo usasse nell'opera *Lulù* (1934). Il vibrafono ha un'estensione di tre ottave. La sua complessità tecnica ammette l'impiego simultaneo di quattro bacchette, con le quali si ottengono degli accordi. Come con lo xilofono, è possibile realizzare effetti di "glissando", ma in più, per mezzo di un pedale, con il vibrafono si ottengono "vibrati" e combinazioni di "staccato" e "legato". Il vibrafono è nel contempo uno strumento a percussione e melodico e ha nel jazz le funzioni più diverse. Le grandi orchestre si sono servite del vibrafono, ora come strumento solista ora come strumento di colore, all'interno delle sezioni ritmiche. Il suo vincolo alla tradizione musicale del Sudamerica lo ha posto in primo piano ogni volta che le mode si sono rivolte al jazz latino.

cisioni, in cui trascinò i migliori solisti sotto il segno unificatore della propria **personalità gioiosa, positiva e spettacolare**, coinvolgendoli sul suo **repertorio** più consono, **di esemplare linearità melodica** – preferibilmente blues, *riffs* (frasi ostinatamente ripetute di natura più ritmica che melodica) standard – **aperto a un'esibizione infuocata**. Hampton **diede per primo al vibrafono una fisionomia espressiva e un linguaggio**. Fondò nel 1940 un'orchestra che, pur mantenendosi sempre popolarissima con brani di facile presa (*Hampt's Boogie-Woogie*, *Hey-Ba-Ba-Re-Bop*, *Flying Home*), ha lanciato decine di musicisti di stile moderno.

Una personalità  
gioiosa

## Art Tatum, funambolo dell'improvvisazione

Semicieco dalla nascita, **Art Tatum** (Toledo, Ohio 1910 - Los Angeles 1956) trascorse la giovinezza dedicandosi a uno studio ossessivo. Formatosi nei tardi anni Venti, quindi in pieno classicismo jazzistico, Tatum oltrepassò in breve i canoni propri di quel tipo di pianismo (pur rimanendo sempre debitore, per sua stessa ammissione, verso Fats Waller), costruendo un proprio classicismo personale, non tale, tuttavia, da impedirgli di intuire e prefigurare alcuni elementi poi sviluppa-

Una tecnica stupefacente

Il pianista più grande della storia del jazz

Un'improvvisazione ideale

ti dal maggior pianista bop, cioè Bud Powell. A 15 anni era già un formidabile virtuoso, ma si perfezionò ancora, fino a padroneggiare la più stupefacente tecnica che mai pianista jazz abbia posseduto. La sua concezione armonica era, già all'epoca delle sue prime esibizioni all'Onyx Club, sulla 52<sup>a</sup>, di gran lunga più avanzata di qualunque altro pianista jazz. La straordinaria padronanza tecnica della tastiera con entrambe le mani gli consentiva di intersecare più linee melodiche parallele, convergenti o incrociate, così come arpeggi estremamente complessi, il tutto a una velocità impressionante. Molto efficace anche sotto il profilo ritmico, di raffinata eleganza, Art Tatum dischiudeva al pianoforte orizzonti fino a quel momento insospettabili anche per temi che parevano consunti dalle mille e mille riletture, il che lo poneva al centro di un'ammirazione senza riserve da parte dei colleghi, che, di conseguenza, non amavano troppo esibirsi in sua presenza. Lo stesso Fats Waller, che pure lo adorava, evitava di suonare di fronte ad Art Tatum. Nel 1932 incise i primi dischi con la cantante A. Hall. Da allora si esibì sempre da solo, con rare eccezioni, tra cui un fortunato trio stabile (1943) con il chitarrista Tiny Grimes – in seguito sostituito da Everett Barksdale – e con il contrabbassista Slam Stewart, inventore del celebre *talkin' bass*, fondato sul curioso effetto ottenuto doppiando, in assolo, con la voce ma un'ottava sopra, il suono dello strumento ottenuto usando l'archetto. Su alcuni canovacci prediletti (*Yesterday*, *Begin the Beguine*, *Someone to Watch over Me*) pervenne nel tempo a un'improvvisazione ideale, sintesi delle precedenti, che poi ripeté sempre a memoria. Amò anche suonare alcuni classici (A. Dvořák, *Humoresque n. 7*; J. Massenet, *Elégie*), del tutto trasfigurati dal suo genio creativo. Compose pochissimo: esercitò, piuttosto, su materiale altrui la sua arte. In ultima analisi, la figura di Tatum si pone come la presenza più illustre sotto il profilo estetico e al tempo stesso come una delle più sfuggenti sul piano stilistico, nella sua adesione a questa o a quella scuola. Dotato di un'immaginazione incomparabile, Tatum fece spesso ricorso all'interruzione del ritmo di base, come già faceva Earl Hines, ma realizzò ciò con maggiore maestria tecnica, sospendendo la pulsazione, ma sempre presupponendola come un respiro, un soffio interno alle sue spesso acrobatiche evoluzioni, che conducevano a effetti di grande raffinatezza e originalità. Un senso ritmico mai ovvio, la densità e la ricchezza sul piano armonico e la capacità veramente sorprendente nell'intersecare più linee melodiche simultaneamente ci consegnano un improvvisatore di grandissima statura. La sua improvvisazione non si di-



pana semplicemente attraverso sequenze di accordi più o meno lontane dal reticolato previsto dalla partitura originaria del tema: **egli crea una struttura armonica nuova, che in ogni caso non tradisce mai la logica e la coerenza interna all'evoluzione tematica e armonica.**

## Benny Carter

**Bennett Lester, detto Benny, Carter** (New York 1907), **compositore e strumentista eclettico**, collaborò come sassofonista e **arrangiatore** con vari gruppi, fra cui l'orchestra di F. Henderson (1928-31). Musicista di altissimo livello artistico e creativo, fu capace di trasferire nelle sue composizioni e nelle sue partiture **uno stile "pulito" e nello stesso tempo sinuoso**. Questo nuovo stile, che comportava l'**abbandono dello "staccato"**, elemento basilare del jazz delle band di New Orleans, **per l'adozione del "legato"** tipico della musica classica europea, fece di lui uno dei grandi innovatori della musica afroamericana. Le sue caratteristiche di **innovatore** mettono in evidenza un **linguaggio improvvisativo** tipico del *middle jazz*, cioè di quel jazz che decenni più tardi diverrà più noto come *mainstream jazz*, il jazz della "grande corrente".

Innovatore della musica afroamericana con il "legato"

**Libertà creativa, arricchimento della melodia** a cui l'esecuzione fa riferimento, **esplorazione dell'universo armonico non disgiunta da creazioni tonali, leggerezza esecutiva basata su una trama ritmica dalle caratteristiche quasi eternee, sonorità ben definita, frasi eleganti, raffinate, ma mai debordanti, onnipresenza dello swing** inteso nella più elegante accezione del termine sono solo alcuni dei capisaldi che caratterizzano la presenza stilistica di Benny Carter. Dal 1934 al 1938 lavorò in Europa, incidendo pagine splendide di grande jazz. Rientrato negli Stati Uniti, formò una propria orchestra a New York e nel 1942 si trasferì in California, dove si dedicò prevalentemente alla composizione di musiche per film e per la televisione e agli arrangiamenti. Dal 1970 insegnò in varie università.

## Django Reinhardt: lo zingano nel jazz

Il chitarrista di origine zingara **Jean-Baptiste – detto Django – Reinhardt** (Liverchies, Belgio 1910 - Fontainebleau 1953) trovò nella Francia la sua patria d'adozione. Pur avendo mignolo e anulare della mano sinistra paralizzati da ustioni riportate a seguito di un incendio scoppiato nel suo carrozzone quando aveva diciotto anni ed era sposato da un anno,

La chitarra sale  
al ruolo di solista

fu il più grande chitarrista jazz d'Europa sino all'apparire di Charlie Christian. Per lo stile originale, caratterizzato da sottili reminiscenze tzigane, la sua musica, riflessiva e impulsiva secondo le circostanze, fu sempre inconfondibile. Contribuì a portare la chitarra, nel jazz, al ruolo di strumento solista e lasciò più di cinquecento temi incisi, i migliori dei quali, naturalmente, sono quelli del Quintette du Hot Club de France, che assieme al violinista e amico Stéphane Grappelli aveva fondato e diretto.

## Il canto e il dolore di vivere: Billie Holiday

Di umili origini, violentata all'età di dieci anni, Billie Holiday, nome d'arte di Eleonora Fagan (Baltimora 1915 - New York 1959), venne rinchiusa in riformatorio, da cui uscì prostituta bambina. Per caso divenne cantante, scritturata quindi - al Jerry Preston's di Harlem: incise i primi dischi di valore col pianista T. Wilson (1935). Fu poi con l'orchestra di C. Basie e con quella bianca di A. Shaw. Incise molto e con

### BORDELLI E GRAMMOFONI

"La mamma e il babbo erano ancora due ragazzi quando si sposarono. Lui aveva diciott'anni, lei sedici, io tre. [...] A sei anni ero già una donna. Ero alta per la mia età, col seno grande e le ossa robuste. Una bella figliola sana e florida, ecco tutto. Sicché cominciai presto a lavorare fuori di casa, prima delle ore di scuola e anche dopo. Badavo ai bambini, facevo commissioni e strusciavo quei maledetti scalini bianchi un po' per tutta Baltimora. [...] A quei tempi Alice Dean teneva un casino vicino a casa nostra e spesso facevo commissioni per lei e per le ragazze. Io ero una persona molto attaccata agli interessi, a quel tempo là, e non accettavo mai incarichi da nessuno per meno di cinque o dieci cents, ma per Alice e per le sue ragazze correvo dappertutto, lavavo i lavandini, mettevo fuori gli asciugamani puliti e il sapone Lifebuoy e quando lei mi voleva pagare le dicevo di tenersi pure i soldi, perché non m'importava. Mi bastava che mi lasciasse andare di là, nel suo salottino sul davanti, a sentire i dischi di Louis Armstrong e di Bessie Smith.

A quei tempi un grammofofono mica era una cosa da nulla, come ora. Non ce n'erano negli altri salotti, ma soltanto da Alice. Ci passai ore meravigliose, lì, ascoltando Pops e Bessie. Mi ricordo quel disco, *West End Blues*, quanto riusciva a scombussolarli. Era la prima volta che sentivo cantare senza le parole, e non sapevo che Pops cantava qualunque cosa gli saltasse in mente quando si scordava il testo, e tutto quel ba ba ba ba ba ba con tutto il resto significava un'infinità di cose per me, certo quanto e forse più delle altre parole vere che a volte non sapevo cosa volevan dire. Ma il significato cambiava secondo il mio stato d'animo. In certi casi il disco mi rendeva triste, così triste che piangevo lacrime a fiumi, e in altri casi invece sempre la stessa musica riusciva a farmi dimenticare quanti soldi sudati mi costavano quelle sedute in salottino. [...] Non son la sola, penso, ad aver sentito per la prima volta del buon jazz in un bordello."

da: Billie Holiday, *La Signora canta il blues*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 5-13.

i più grandi jazzisti; il tragico *Strange Fruit* (1944) suscitò scandalo per l'argomento (gli "strani frutti" cantati erano i cadaveri dei neri impiccati agli alberi della loro terra) e fu vietato in alcuni paesi. Recitò nel film *New Orleans* (1946) con L. Armstrong.

Dedita all'alcol e agli stupefacenti, venne arrestata e reclusa per un anno, dal 1947 al 1948. Lo stupro subito da bambina ne aveva marchiato e violentato per sempre l'esistenza, una vita che la droga condusse alla fine: **la voce dolentemente tremula divenne più raschiante, il suo canto sensitivo sempre più amaro e artificioso**. Pur non essendo cantante prevalentemente di blues, da molta critica jazzistica è stata avvicinata a Bessie Smith, in quanto **erede della musica del ghetto nero** e per l'esistenza penosa e tormentata. Scrisse un'autobiografia, *Bitter Crop* ("amaro raccolto", dal testo di *Strange Fruit*), titolata invece dall'editore *La Signora canta il blues* (1956), da cui fu tratto un film (1973). Tra le sue incisioni: *My Man*, *Miss Brown to You*, *He Ain't Got Rhythm*, *Fine and Mellow*, *Ghost of Yesterday*, *Some Other Spring*.

La testimonianza tragica della vita e del dolore del ghetto

## La gioia del canto: Ella Fitzgerald

**Ella Fitzgerald** (Newport News 1918 - 1996) vinse ancora ragazzina un concorso per dilettanti all'Apollo Theatre, ove si era rivolta per cercare nel mondo dello spettacolo un compenso alla povertà dell'ambiente dal quale proveniva. Dotata di **voce straordinaria per le naturali doti di freschezza, estensione ed elasticità**, esordì con l'orchestra del batterista C. Webb nel 1934, cogliendo subito e ovunque successi, e assunse la direzione del complesso dal 1939 al 1942, dopo la morte del leader. Intraprese poi la carriera indipendente. Nella seconda metà degli anni Quaranta Ella entrò in contatto con il nuovo stile bop, facendo il suo ingresso nella grande orchestra di Dizzy Gillespie. Ella, ospite frequente nelle *jam sessions* dei musicisti del nuovo stile, sviluppò pienamente la vena strumentale della voce, ispirandosi spesso alle nuove linee dure dei boppers.

Freschezza, estensione ed elasticità della voce

In quest'epoca, la seconda metà degli anni Quaranta, **Ella si abbandonò al divertimento di fare musica per puro piacere e il suo scat** (il canto intonato su sillabe prive di senso e scelte solo per il gusto ritmico e fonico) **fiorisce diventando uno dei più intelligenti e perfetti della storia del jazz vocale**. Inoltre, a partire dal 1946, entrò a far parte della troupe viaggiante del Jazz At The Philharmonic, nelle cui sessioni, frequentate in atmosfera di grande libertà espressiva e di spettacolare competizione da strumentisti di tutte

Lo scat

Con Armstrong

Una cantante completa

le tendenze, il suo senso dell'anticipazione del nuovo, la sua sensibilità, la sua conoscenza dell'armonia e di tutti i linguaggi jazzistici brillano di luce propria.

Dal 1946 al 1951 incise con Louis Armstrong un ricco corpus di opere, costellato di piccole meraviglie, nelle quali la semplicità, lo humour e il contrasto delle due voci creano un linguaggio intimo e sensibile, ma di puro gioco.

Per la storia del jazz Ella Fitzgerald rimarrà una cantante completa, che scelse uno stile basato anzitutto sulla purezza dell'espressione, sulla valorizzazione del ritmo, sulla flessibilità timbrica e sulla conoscenza tecnica, frutto di un lavoro duro e sistematico.

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- A. Berini, G.M. Volonté, *Duke Ellington, un genio, un mito*, Ponte alle Grazie, Firenze 1994.
- G. Schuller, *Il jazz: gli anni Venti*, Edt, Torino 1996.
- S. Zenni, *Louis Armstrong. Satchmo: oltre il mito del jazz*, Nuovi Equilibri, Roma 1996.

##### Discografia

- L. Armstrong, *Hot fives And Sevens*, JSP LOUIS BOX 100 (4 CD).
- L. Armstrong, *I've Got The World On A String/Louis Under The Stars*, Verve 559831-2 (2 CD).
- B. Carter, *Sax A La Carter*, Capitol Jazz 95968-2.
- D. Ellington, *A Drums Is a Woman*, Columbia 471 320-2.
- D. Ellington, *Ellington At Newport (Complete)*, Columbia C2K 64932 (2 CD).
- D. Ellington, «... And His Mother Called Him Bill», RCA 7432 1257622.
- E. Fitzgerald, *Ella à Nice*, Original Jazz Classics CD 442-2.
- E. Fitzgerald, *The George & Ira Gershwin Song book*, Verve 539759-2 (4 CD).
- L. Hampton, *The Chronological Lionel Hampton and His Orchestra 1939-1940*, Classics 562.
- L. Hampton, *Ba-Ba-Re-Bop*, Emarcy 059945-2.
- C. Hawkins, *The Chronological Coleman Hawkins 1937-1939*, Classics 613.
- C. Hawkins, *The Hawk Flies High*, Prestige OJC 027.
- B. Holiday, *Songs For Distinguishè Lovers*, Verve 539056-2.
- F. Henderson, *A Study In Frustration*, Sony C3K 57596 (3 CD).
- D. Reinhardt, *The Chronological Django Reinhardt 1938-1939*, Classics 793.
- D. Reinhardt, *Swing From Paris*, Universal 159853-2.
- A. Tatum, *The Art Tatum Solo Masterpieces*, Pablo 7 PACD 4404-2.
- A. Tatum, *Hold that tiger!*, Naxos 8.120610.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

CHICAGO	Dopo New Orleans, la nuova capitale del jazz fu Chicago. Nel 1915 vi giunse J.R. Morton e poco dopo altri pionieri del jazz, che avevano lasciato New Orleans in cerca di lavoro. Il jazz, nato in una pigra e calda città meridionale, si ritrovava sbalzato in una metropoli industriale del Nord. Tra i bianchi, molti figli della borghesia scoprirono con entusiasmo il jazz (nonostante le barriere razziali) e ne crearono una variante aspra, nervosa, che suonavano nei night. Nel ghetto, invece, il jazz nero da un lato conservò un carattere semplice, contadino, di festa privata fra immigrati; dall'altro si rinnovò, assorbendo la spettacolarità scintillante dei "ruggenti" anni Venti (L. Armstrong).
NEW YORK	Harlem, il quartiere di New York affollato di emigranti giunti dal Sud e dai Caraibi in cerca di lavoro, si animò già negli anni Dieci e Venti di un'intensa vita notturna. Dal 1915 le sue feste private ospitarono sfide tra pianisti virtuosi (per esempio, E. Blake, L. Roberts, J.P. Johnson), nelle quali il ragtime scritto si trasformò in jazz improvvisato ( <i>stride piano</i> ). A partire dal 1920 circa, sorsero e pullularono via via celeberrimi locali e club: si ebbe così una fioritura di pianisti (Fats Waller, Willie the Lion Smith) e orchestre jazz (D. Ellington, C. Calloway), di ballerini (Bojangles, J. Baker) e balli (charleston) che conquistarono il mondo.
DUKE ELLINGTON	Ellington divenne famoso con il suo gruppo, una piccola orchestra, al Cotton Club (1926-31), il celebre locale di Harlem dalla clientela esclusivamente bianca. Gli anni al Cotton Club furono decisivi per la creazione del linguaggio ellingtoniano, che si arricchì di un'ampia varietà di arrangiamenti musicali. L'abitudine dei suoi musicisti di suggerire cambiamenti, interludi e variazioni portò Ellington a scivere per un membro specifico dell'orchestra o per una determinata sezione. Durante il periodo swing Ellington toccò uno dei vertici della sua produzione. Nel 1943 coronò il sogno di comporre una vasta suite ed eseguirla alla Carnegie Hall, il <i>Black Brown and Beige</i> , poema epico sulla lunga marcia dei neri in America. Agli inizi degli anni Cinquanta, però, iniziò per l'orchestra un periodo difficile; dal 1956 l'orchestra ritrovò splendore e ricominciò un periodo di grande creatività della produzione ellingtoniana.
ALTRI CLASSICI	Per ricordare i principali protagonisti di quest'epoca, chiamata poi "età del jazz", occorre menzionare perlomeno:
Henderson	F. Henderson per primo comprese l'importanza dell'orchestrazione e degli arrangiamenti (dovuti a D. Redman prima e a B. Carter poi) e in quanto la sua fu la prima vera orchestra jazz per impulso di L. Armstrong.
Armstrong	Armstrong, la cui cornetta e le cui esecuzioni, apparentemente semplici, ma cariche di intuizioni e soluzioni innovative, aprirono la via al jazz solistico.
Hampton	La personalità positiva e spettacolare di L. Hampton, che per primo diede al vibratone una fisionomia espressiva.
Reinhardt	Lo stile originale, caratterizzato da sottili reminiscenze tzigane, la musica, riflessiva e impulsiva secondo le circostanze, di D. Reinhardt.
Hawkins	Il lirismo del sassofono di C. Hawkins, basato su un approccio fondamentalmente "vocale" e su una profonda elaborazione armonica.
Tatum	Art Tatum e la sua straordinaria padronanza tecnica della tastiera.
Ella Fitzgerald	Il canto gioioso di Ella Fitzgerald, basato anzitutto sulla purezza dell'espressione, sulla valorizzazione del ritmo, sulla flessibilità timbrica.
Billie Holiday	La voce dolentemente tremula e il canto sensitivo di Billie Holiday.

# 25 Swing craze, swing band

*Gli anni della “Swing Era” (o meglio, della “Swing Craze”, la “follia per lo swing”) sono stati gli anni d’oro per le big band jazzistiche più che per i piccoli complessi. In quegli anni non solo le grandi orchestre “bianche” (Benny Goodman, Glenn Miller, Tommy Dorsey, Artie Shaw e Charlie Barnet), ma anche le big band composte e guidate da musicisti neri, primi fra essi Duke Ellington e Count Basie, rappresentarono lo swing nel mondo dello spettacolo. Molte di queste formazioni, sulla scia del grande Fletcher Henderson, seppero infatti esprimere un linguaggio di altissimo livello artistico. La loro musica visse momenti di enorme popolarità presso i frequentatori dei ballroom, i mille templi in cui venne vissuta, in tutta l’America appena uscita dalla grande crisi del ’29, l’epopea dello swing, cioè la musica del New Deal rooseveltiano.*

## “Swing Era”

Che cosa significa “swing”

Lo swing, marchio del jazz fino al 1945

Il termine “swing” nacque verso il 1898 con il ragtime, a indicare l’effetto danzante generato dal conflitto tra il regolare ritmo di marcia e le continue sincopi nelle melodie. Nel jazz esso divenne un effetto voluto e intensificato ad arte: accentuando i tempi deboli della battuta, rendendo più fluida la scansione del ritmo, dilatando appena la durata di alcune note a scapito delle altre. Così perfezionato, lo swing divenne il marchio del jazz nel 1935-45, tanto che il decennio fu detto “periodo swing”, periodo che si aprì con l’improvviso successo dell’orchestra di B. Goodman, il cui ritmo danzante esprime il ritrovato ottimismo dell’America uscita dalla crisi. Ma quel ritmo era stato perfezionato da artisti neri (B. Moten, F. Henderson) rimasti in ombra. In breve, lo swing divenne la musica della nazione, una merce prodotta su scala industriale da orchestre bianche (A. Shaw, T. e J. Dorsey, G. Miller, H. James); questa sua facciata consumistica conquistò il mondo con i dischi e i film di Hollywood, improntando anche la canzone europea. All’ombra di essa fiorì il più genuino e duraturo swing nero. Esso fu creato da orchestre capaci di sposare orecchiabilità e ricerca (D. Ellington, J. Lunceford) o di far ballare con un ritmo infuocato (C. Basie, C. Webb). Ma toccò l’apice nell’opera di alcuni eccelsi improvvisatori neri (R. Eldridge, C. Hawkins, L. Young, B. Carter, J. Hodges, T. Wilson, A. Tatum, C. Christian, L. Hampton, B. Holiday).

## ■ Il prototipo del musicista swing: Fats Waller

Thomas, detto Fats, Waller (New York 1904 - Kansas City 1943), figlio del pastore della Chiesa Abissina di Harlem, fu il più grande organista della musica jazz. Esordì giovanissimo come emulo di J.P. Johnson ed esponente dello *stride piano*, dalla vena giocosa e bonaria. Avrebbe potuto conquistare la fama di grande compositore, se si fosse dedicato con pazienza e perseveranza a questa attività; avrebbe persino riempito le sale da concerto e stupito i critici con le sue interpretazioni al pianoforte di Chopin, Liszt e Brahms. Invece, visse freneticamente, consumò esagerate quantità di alcol, dilapidò il suo talento e si piegò a un'immagine burlesca. Nel periodo swing divenne una celebrità della radio e l'industria sfruttò la sua vena di cantante e intrattenitore comico. Fu autore di pezzi pianistici e soprattutto di canzoni dalla vena sciolta, melodiosa, inesauribile (*Jitterbug Waltz*, *Honeysuckle Rose*). Alla fine di trentanove frenetici anni, pieni di debiti, di imbrogli di impresari, di minacce di ex mogli, anni influenzati da una società reazionaria che stimolò la sua vena pagliaccesca, tutto ciò che ebbe furono i soliti necrologi di stima, club dedicati a lui e, durante i recenti anni Ottanta, persino una commedia musicale in memoriam, che ha vinto premi a Broadway e ha fatto varie volte il giro del mondo.

Celebrità della radio

## ■ Le big band della "Swing Era"

Modello per le grandi orchestre della "Swing Era" fu l'orchestra di Fletcher Henderson. Non può essere trascurato, a questo riguardo, che proprio Benny Goodman, all'apice della sua carriera, volle con sé Henderson come arrangiatore, dimostrando così quanto i grandi dell'epoca gli fossero debitori.

Il modello:  
Fletcher Henderson

Il modello creato da Don Redman per Henderson, soprattutto dopo l'arrivo di L. Armstrong nell'orchestra, si basava sullo sviluppo orchestrale del *call and response* delle origini africane del jazz attraverso l'opposizione delle varie sezioni della band, in un gioco di incroci e controcanti basati su espressioni sincopate, che solo con il trascorrere degli anni e con gli apporti di molti musicisti (basterebbe citare Benny Carter e i suoi arrangiamenti per le sezioni dei sax) diverrà swing. Né può essere dimenticato, d'altra parte, che alla nascita dello swing fornì un determinante contributo il jazz più spontaneo delle band del Midwest – in particolare di Kansas City – con i suoi *head arrangements* ("arrangiamenti a memoria"). In pratica, il leader si limitava a esporre a voce le sue idee e a indicare alcuni *riffs* (frasi ripetitive di tipo più rit-

Il "call and response"

Gli arrangiamenti  
a memoria

mico che melodico), dopo di che spettava ai musicisti il compito di creare una sorta di adeguamento collettivo, realizzando così la veste musicale finale del brano.

## Benny Goodman

Figlio di un povero sarto ebreo di origine polacca, con undici fratelli, **Benjamin David**, detto **Benny, Goodman** (Chicago 1909 - New York 1986) fu indirizzato proprio per volontà del padre agli studi musicali. Nella sua città, nuova capitale del jazz degli anni Venti, il giovane Benny Goodman si distinse subito nelle sue esibizioni per l'**eleganza formale** e la **notevole raffinatezza stilistica**, oltre che per l'evidentissimo rispetto delle regole armoniche di ovvia scuola europea, apprese negli anni degli studi con F. Schoepp, un immigrato tedesco insegnante al Chicago Musical College. Le sue prime incisioni (1926), nell'orchestra di Ben Pollack, rivelano uno stile aspro, ma già personale. Dopo la crisi economica del 1929 tornò alla musica da ballo, fondando un'orchestra jazz (1934). **Nel 1935 arrivò il successo**: dimenticate le canzoni tristi della depressione, la gente riscoprì il jazz nella sua nuova e gaia veste, lo swing: Goodman fu il primo bianco a lanciarlo, riuscendo a operare quella **fusione fra la tradizione musicale nera e quella bianca che diede al jazz nuove possibilità e gli permise di raggiungere un pubblico più ampio**. Molti altri lo seguirono; Goodman seppe, però, mantenere il primato, alternando le canzoni a una sincera opera di divulgazione del jazz. All'apice della fama (1936-45), consacrata il 16 gennaio del 1938 con un concerto in quella Carnegie Hall tempio della musica classica di New York, Goodman ebbe con sé solisti come H. James e G. Krupa. Non è, però, da dimenticare che Goodman mise contemporaneamente in luce la sua manifesta **propensione per i piccoli gruppi** e diresse formazioni a organico ristretto e con soli musicisti neri (T. Wilson, L. Hampton e C. Christian), che restano tra i vertici del jazz. All'avvento del bebop Goodman tentò un cauto avvicinamento (1948-49), ma poi se ne ritrasse, scivolando in una statica rievocazione degli anni felici. **Goodman fu anche sommo esecutore classico**: incise pagine di W.A. Mozart, C.M. von Weber e I. Stravinskij e ne commissionò a B. Bartók (*Contra-sti*), P. Hindemith (*Concerto*) e A. Copland (*Concertino*).

## Glenn Miller

**Glenn Miller** – pseudonimo di Glen Miller Alton – (Clarinda, Iowa 1904 - Canale della Manica 1944), trombonista e ar-

Solidi studi classici

La fusione  
fra tradizione  
nera e bianca



rangiatore ricco di notevoli risorse, **musicista dal mestiere impeccabile, ma non originale**, fu a capo (1937-42) di un'orchestra da ballo semijazzistica che divenne la più celebre d'America (*In the Mood*, *Moonlight Serenade*, *Tuxedo Junction*, *Pennsylvania 6-5000*). Nel 1937, sulla base di esperimenti già avviati in tale direzione negli arrangiamenti da lui scritti per Tommy Dorsey e Ray Noble, Miller creò quel "**Glenn Miller Sound**", di grande efficacia e destinato a incontrare immediato successo, che **consisteva nell'affidare al clarinetto l'esposizione della melodia un'ottava sopra il sax tenore, mentre gli altri fiati eseguivano l'armonia**. Fu il Paradise, un locale alla moda di Broadway, a dare all'orchestra un consistente successo. Da questo locale, infatti, sin dall'inizio del 1939 cominciarono le trasmissioni radiofoniche di Miller, oggi diventate leggendarie e raccolte da collezionisti di tutto il mondo nelle edizioni originali. Arruolatosi in aviazione, Glenn Miller diresse un'orchestra militare; morì in volo sulla Manica, colpito per errore da un aereo alleato. Fu il simbolo stesso dello stile swing e del suo impiego come strumento di divertimento e di spettacolo.

Il "Glenn Miller Sound"

## Big band nere

Due orchestre "nere" emersero in modo significativo: quella del sassofonista (ma soprattutto superlativo *band-leader* e compositore) **Jimmie Lunceford** e quella dell'incomparabile **batterista Chick Webb**, ambedue a capo di formazioni che, nonostante le differenti concezioni orchestrali, seppero segnare profondamente gli anni Trenta, durante i quali lo swing dettò legge, sia negli Stati Uniti, sia in Europa.

### ■ Jimmie Lunceford

Forte di seri studi accademici, direttore per vocazione, **James Melvin**, detto **Jimmie, Lunceford** (Fulton, Missouri 1902 - Seaside, Oregon 1947) debuttò nell'orchestra di Elmer Snowden, vero vivaio di talenti: con Elmer suonarono Ellington e Carter, Basie e Webb. Successivamente, nel 1926, Jimmie riunì con alcuni compagni d'università un complesso (Chickasaw Syncopators), primo nucleo di una grande orchestra che fu tra le più amate degli anni Trenta. **Elegantissima e spettacolare, dotata di una precisione esecutiva stupefacente** (dai rivali era soprannominata "le foche ammaestrate"), riconoscibile per il ritmo cullante e per le variopinte partiture di "Sy" Oliver (determinante come arrangiatore), l'Orchestra Lunceford conseguì un successo enorme. Conquistò vasta popolarità fra gli appassionati del bal-

Le "foche ammaestrate" di Jimmie Lunceford

Lo stile "bounce"

lo, probabilmente determinata dal **tempo orchestrale: un perfetto equilibrio fra il "moderato" e il semirapido che era alla base dello stile *bounce*** (dall'inglese *to bounce*, rimbalzare). Questo si dimostrò il più adatto a produrre swing e fu imitato da molti, pur senza raggiungere il grado di perfezione ottenuto dalla band di Jimmie Lunceford, nella quale **la sezione ritmica rinforzava in modo assolutamente particolare i tempi deboli, senza però appoggiarsi** (cosa del tutto inusuale per l'epoca) **su quelli forti**. Jimmie Lunceford realizzò una formazione straordinariamente duttile, nella quale l'entusiasmo, la diretta partecipazione e l'evidentissima professionalità dei componenti erano certamente gli elementi determinanti. Dal 1942 l'orchestra conobbe un brusco declino a causa delle defezioni di alcuni elementi che ne costituivano la spina dorsale.

### ■ Chick Webb

Batterista  
di trascinate  
tensione ritmica

William Henry, detto **Chick, Webb** (Baltimora, Maryland 1902-1939), uomo dal fisico infelice (era nano e gobbo a causa di una tubercolosi ossea che ne aveva limitato la crescita), fu **batterista capace di sprigionare una tensione ritmica trascinate**, grazie alla quale **la sua orchestra swing fu a lungo la più popolare tra i neri di New York**. Superata una gavetta durissima, Webb ebbe la fortuna di incontrare una giovane cantante e di concederle, su pressioni di Benny Carter, un'audizione e poi una prova in un concerto. La cantante era **Ella Fitzgerald, che portò l'orchestra a un successo inaudito nel giro di pochissimo tempo**. Nel 1937 venne organizzato un *contest* (concerto-competizione) al Savoy, davanti a un pubblico di venticinquemila persone, fra le orchestre di Chick Webb e Benny Goodman, un confronto che si rivelò per Chick un successo trionfale. Con l'arrivo del successo, però, Webb tese a trascurare completamente le sue già precarie condizioni fisiche, che si aggravarono sempre più sino a condurlo al declino e poi alla morte.

Il contributo  
di Ella Fitzgerald

### Count Basie

William, detto **Count, Basie** (Red Bank, New Jersey 1904 - Hollywood, California 1984) crebbe tra i pianisti *stride* di New York: da Waller e da James P. Johnson, da Willie "The Lion" Smith e dallo stesso Duke Ellington, Basie ereditò la **passione per il pianoforte suonato secondo quello stile, *stride* appunto**, che univa il ragtime con il blues. Dopo un'esperienza nella lontana Kansas City (Missouri) con una compagnia girovaga, entrò nell'orchestra di B. Moten, la miglio-

re presente a New York (1929-1932). Scomparso Moten (1935), Basie riunì un'orchestra propria, che, scoperta e lanciata all'apice del periodo swing (1937), entrò di prepotenza tra le grandi. **Compatta, capace di sprigionare un uragano ritmico, l'orchestra Basie suonava a memoria, scandendo brevi frasi palleggiate fra ottoni e sax e avvalendosi di eccellenti solisti (come Lester Young e Herschel Evans al sax). Basie, al piano, esibiva uno stile *stride* sfrondato, ridotto a guizzanti monosillabi.** L'orchestra avrebbe fatto un altro passo in avanti con l'ingresso in organico di **Billie Holiday** nel marzo 1937, che vi rimase, però, poco meno di un anno. Ben al di là di questo ristretto lasso di tempo si protrasse, tuttavia, la sua collaborazione col più illustre solista della band di Basie, Lester Young. Il loro sodalizio oltrepassò il piano strettamente professionale. Lady Day e President, o Prez – come si chiamavano reciprocamente – sfoggiavano un magico feeling in musica, accomunati da una sensibilità spiccatissima e certo tormentata, che ne rende oggi quasi inscindibili le parabole tanto espressive quanto esistenziali.

Count Basie  
e Billie Holiday

## ■ I periodi classico e neoclassico

Billie Holiday, che aveva contribuito ad avvicinare il pubblico di New York all'orchestra di Count Basie, venne sostituita nel corso del 1938 da Helen Humes, nella quale l'orchestra trovò una persona meno conflittuale di Billie Holiday, ma anche un'interprete meno inventiva. **Gli anni Quaranta** rappresentarono per la compagine di Basie un lungo **momento di continuo avvicendamento**, con la perdita di alcune delle voci soliste che più marcatamente ne avevano segnato l'epoca dei primi successi. Se i nuovi arrivati non sempre valevano i predecessori (su tutti, Herschel Evans e Lester Young) sul piano squisitamente creativo, vi si facevano tuttavia preferire di gran lunga sotto il profilo dell'affidabilità professionale, meno succubi com'erano di individualità tormentate e imprevedibili. Fu così che Basie si trovò fra le mani un **organico perfettamente oliato e molto funzionale, col quale sviluppò quella componente "energetica" per cui va giustamente noto.** La popolarità della big band ne risultò accresciuta quasi "naturalmente". La seconda guerra mondiale chiamò alle armi molti musicisti e questa sottrazione costò cara alla band di Basie come a tutte le altre. Nel 1950-51 Basie sciolse l'orchestra e diresse fino al 1951 i cosiddetti Kansas City Groups, dall'organico instabile. Ma dal 1952 tornò in campo ricostituendo una nuova orchestra, ancora una volta molto compatta e i cui componenti di spicco vi rimasero per tutto il decennio.

Gli anni Quaranta

Una musica  
"energetica"

L'insidia del rock  
e del free jazz

La crisi del jazz  
tradizionale: la fine  
delle big band

L'apporto  
di Ella Fitzgerald  
e Sarah Vaughan

### ■ Gli ultimi decenni: crisi e splendore

Basie ha ricordato: "Negli anni Sessanta improvvisamente ci ritrovammo a suonare in locali semideserti". E, in effetti, il clima dell'epoca non prometteva nulla di buono per le jazz band. Da una parte, l'insidia veniva dal di fuori, vale a dire dalla scalata del genere pop e rock, dall'altra veniva dal di dentro, e cioè dal free jazz.

Chi suonava un jazz di fattura tradizionale con una grande formazione disattendeva, in fondo, entrambi i nuovi dettati: necessitando di un pubblico numeroso per sopravvivere decorosamente, e comunque rifuggendo la pura e semplice platea d'élite, si vedeva clamorosamente soppiantato, su vasta scala, dalle correnti giovanilistiche emergenti; contemporaneamente, in campo jazzistico si trovava terribilmente spiazzato dagli eventi. Da una parte come dall'altra gli arrivavano le inevitabili accuse di passatismo. Basie fu addirittura costretto a sciogliere l'orchestra una seconda volta, anche se per poco tempo. Quando risorse dalle ceneri, per risollevare le sorti l'anziano leader gettò un colpo di spugna su antiche riluttanze e si mise a proporre musiche da film, a esibirsi più frequentemente nei casino di Las Vegas o sulle lussuose navi da crociera attraverso i mari dei Caraibi. Dal punto di vista jazzistico, rivestono tuttavia un certo interesse gli incontri con altre cantanti (Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan), o con artisti anche molto lontani dal suo universo poetico: per esempio, con i due più rivoluzionari sassofonisti tenori del free jazz, Pharoah Sanders e Albert Ayler. Infaticabile, nonostante le brusche interruzioni dovute alla malattia, giunse a dirigere la sua band anche da una sedia a rotelle.

#### PER UN APPROFONDIMENTO

##### Bibliografia

- V. Franchini, *L'era dello swing*, Ricordi, Milano 1960.

##### Discografia

- C. Basie, *The Complete Atomic Mr. Basie*, Roulette 793273-2.
- C. Basie, *America's # 1 Band*, Sony/Legacy C4K 87110 (4 CD).
- B. Goodman, *Benny Goodman vol. 2: Clarinet à la King*, Columbia CK 40834.
- B. Goodman, *Benny Goodman At Carnegie Hall-Complete*, Columbia C2K 65143.
- J. Lunceford, *The Chronological Jimmie Lunceford and His Orchestra 1934-1935*, Classics 505.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

## "SWING ERA"

Lo swing fu il marchio del jazz nel 1935-45, tanto che il decennio fu detto "periodo swing", periodo che si aprì con l'improvviso successo dell'orchestra di B. Goodman. Perfezionato da artisti neri (B. Moten, F. Henderson) rimasti in ombra, in breve lo swing divenne la musica della nazione, una merce prodotta su scala industriale da orchestre bianche (A. Shaw, T. e J. Dorsey, G. Miller, H. James). All'ombra di questa facciata consumistica fiorì il più genuino e duraturo swing nero creato da orchestre capaci di sposare orecchiabilità e ricerca (D. Ellington, J. Lunceford) o di far ballare con un ritmo infuocato (C. Basie, C. Webb). In generale, le orchestre bianche privilegiarono i motivi popolari di successo, mentre quelle nere si rifacevano al ricchissimo patrimonio del blues delle origini.

## Big Band

Modello per le big band della "Swing Era" fu l'orchestra di Fletcher Henderson, plasmata sullo sviluppo orchestrale dell'originario *call and response* africano attraverso l'opposizione delle varie sezioni della band, in un gioco di incroci e controcanzoni basati su espressioni sincopate, che solo con il trascorrere degli anni e con gli apporti di molti musicisti (basterebbe citare Benny Carter e i suoi arrangiamenti per le sezioni dei sax) diverrà swing. Né può essere dimenticato, d'altra parte, che alla nascita dello swing fornì un determinante contributo il jazz più spontaneo delle band del Midwest – in particolare di Kansas City – con i suoi *head arrangements* ("arrangiamenti a memoria"). In pratica, il leader si limitava a esporre a voce le sue idee e a indicare alcuni *riffs* (frasi ripetitive di tipo più ritmico che melodico), dopo di che spettava ai musicisti il compito di creare una sorta di adeguamento collettivo.

## COUNT BASIE

Count Basie riunì un'orchestra propria che, scoperta e lanciata all'apice del periodo swing (1937), entrò di prepotenza tra le grandi. Compatta, capace di sprigionare un uragano ritmico, l'orchestra Basie suonava a memoria, avvalendosi, soprattutto nel primo periodo, di eccelsi solisti come L. Young ed H. Evans al sax o con l'apporto della voce di B. Holiday (1937-38). La seconda guerra mondiale chiamò alle armi molti musicisti e questa sottrazione costò cara anche alla band di Basie, che però nel 1952 tornò in campo ricostituendo una nuova orchestra. Negli anni Sessanta improvvisamente la band si ritrovò a suonare in locali semi-deserti: chi suonava un jazz di fattura tradizionale con una grande formazione si vedeva clamorosamente soppiantato, su vasta scala, dalle correnti giovanilistiche emergenti, mentre contemporaneamente, in campo jazzistico si trovava spiazzato dall'avvento del free jazz.

# 26 La ribellione del bebop

---

*Nel decennio 1930-40 il panorama musicale jazzistico si era delineato secondo prospettive alquanto semplici: accanto al nucleo principale dello swing si era sviluppato solamente il filone, proveniente dal ragtime, del cosiddetto "jazz di Kansas City": uno stile portato a maturazione dall'orchestra di Count Basie, che lo fece confluire nello swing, o altrimenti destinato a sfociare parte nel rhythm & blues e parte nel bebop.*

*La fine dell'era dello swing può essere fatta coincidere con la morte di Glenn Miller (1944). Grazie a **Charlie Christian** e **Lester Young**, lo swing, però, aveva già messo un piede nel bebop, lo stile moderno reso possibile dal grande affinamento della tecnica strumentale. **Il jazz cambiava pagina e cambiava luoghi.** I templi in cui il bebop veniva celebrato erano a New York e i suoi maggiori interpreti erano il sassofonista Charlie Parker, il trombettista **Dizzy Gillespie**, il pianista **Thelonious Monk**. Dapprima **questo stile un po' scostante**, apparentemente fatto per pochi iniziati, **rappresentò un atto di protesta**, un rifiuto nei confronti delle big band dalla musica standardizzata, poi lo stesso Gillespie tentò di conformarvi i grossi complessi.*

## Verso il nuovo: tra swing e bebop

Quando si parla della nascita del bebop si fa di solito riferimento alle registrazioni effettuate nel 1941 al Minton's, in cui **Charlie Christian**, **Thelonious Monk** e **Kenny Clarke** collaborarono. Però, è forse più interessante sottolineare la **genesì del bop in seno all'orchestra di Earl Hines (con Parker e Gillespie)**, due anni dopo, e soprattutto in **quella di Billy Eckstine, dal 1944 al 1946**: per questa formazione passarono Bird, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon, Gene Ammons, Leo Parker, Tommy Potter, Art Blakey, Fats Navarro, Sarah Vaughan, insieme a jazzisti che restavano ancorati a un linguaggio più tradizionale, come Budd Johnson, e legati al periodo swing. Fra i rappresentanti di quest'ultima tendenza, che furono apprezzati ospiti nei complessini pre-bop, si possono ricordare Oscar Pettiford, Tiny Grimes, Clyde Hart e altri membri delle sezioni ritmiche che si esibirono spesso a fianco dei musicisti d'avanguardia del momento. Il sax tenore Don Byas fu forse, tra i jazzisti classici, colui che più di altri prese parte a registrazioni e piccole formazioni annoverabili fra gli antecedenti del bop. Fra i musicisti che anticiparono il nuovo possono essere presi come figure esemplari Lester Young e Charlie Christian.

## ■ Lester Young, un genio tra splendore e nulla

Il sassofonista, clarinetista e compositore Lester Young (Woodville 1909 - New York 1959) iniziò la carriera a Kansas City e a New York, suonando con K. Oliver, B. Moten, F. Henderson e A. Kirk. Nel periodo dal 1934 fino all'estate del 1939, egli cominciò lentamente a emergere, esprimendosi con un **linguaggio estremamente eterodosso e controcorrente**, mentre il "monarca" del sax Coleman Hawkins si trovava in Europa. Era, la sua, una voce isolata e sostanzialmente incompresa. L'impatto del suo stile non avrebbe dato frutti fino alla metà degli anni Quaranta. Un tale ritardo non impedì, tuttavia, che nel frattempo Lester Young attuasse la **prima grande rivoluzione nel linguaggio del jazz, dopo le straordinarie innovazioni di Louis Armstrong**. Egli dotava di una **mobilità estrema la linea melodica, svincolandola dal tema di partenza**, e impose un progresso radicale nel trattamento delle armonie, mediante l'**utilizzo di accordi incidentali e l'improvvisazione sulle scale**. Infine, con una **sonorità interiorizzata**, rese possibile un sensibile **allargamento degli orizzonti ritmici**.

La prima rivoluzione dopo l'epoca di Armstrong

Arruolato forzatamente nell'ottobre 1944, rimase nell'esercito meno di un anno, ma l'esperienza si rivelò drammatica per la detenzione che gli venne inflitta a causa della sua dedizione all'alcol e alla marijuana e per i rancori razziali di cui venne fatto oggetto. Tornato alla vita civile, Lester si chiuse quasi interamente in se stesso, vietandosi di comunicare con un mondo che l'aveva aggredito violentemente e gli aveva procurato ferite insanabili. Collaborò poi con i musicisti bebop, registrando prestazioni di tutto rilievo, anche se distanti dallo stato di grazia della fine degli anni Trenta. Si spense consumato da eroina, cocaina e alcol. La sua **sonorità leggermente smorzata e nasale, priva di vibrato, la tecnica ricca di ritardi sul tempo di base e di sfumature, le sue intuizioni**, poi concettualizzate da Lennie Tristano e dalla sua scuola, da Jimmy Giuffrè e tanti altri, **anticiparono molte pagine della successiva scuola del cool jazz**.

Anticipatore del cool jazz

## ■ Charlie Christian, pioniere del bebop

Nel 1937 Charlie Christian (Dallas 1916 - New York 1942), dopo aver suonato vari strumenti in orchestre di Oklahoma City, dove la sua famiglia si era trasferita nel 1921, **dopo averla ascoltata per caso si interessò alla chitarra elettrica e in breve ne divenne maestro: il primo e, a tutt'oggi, il più grande**. Il primo influsso stilistico indiscutibile sulla formazione di Christian gli giunse da Lester Young: infatti, si ispirerà a lui per **suonare la chitarra come un sax tenore, cioè**

Primo grande maestro di chitarra elettrica

Le interpretazioni  
di Christian

a nota singola, sfruttando lo spessore e la durata dei suoni offerta dall'amplificazione elettrica del nuovo strumento. **Figura cardine nel passaggio dallo swing al bebop**, con la sua gaia e zampillante vena improvvisativa e con lo scintillio timbrico del suo strumento Christian rese di colpo popolare la chitarra elettrica. Scoperto nel 1939, Christian suonò per due anni con B. Goodman in piccole formazioni e, come solista ospite, nell'orchestra, ottenendo sempre ampi successi.

Grazie alle incisioni effettuate con un magnetofono da un appassionato frequentatore del piccolo club Minton's, principale centro di riunione dei musicisti jazz d'avanguardia, sono pervenuti documenti di incalcolabile valore sulla genesi del bop. Fra le interpretazioni di Christian raccolte emerge specialmente quella battezzata *From Swing to Bop*, che contiene il più fantasioso e travolgente assolo di Christian di cui si sia in possesso: **un'improvvisazione in cui è condensato tutto il nuovo vocabolario della chitarra jazz** e che per almeno tre decenni è stata l'unico vero manuale per apprendere i segreti del moderno linguaggio chitarristico.

## La rivolta del bebop

Il bebop,  
musica ribelle  
e protestataria

Reagendo allo swing ormai commercializzato, il bebop nacque dunque a New York nel 1941-44, nel corso di *jam sessions* notturne fra giovani solisti neri di idee innovative: Christian (che morì prima della sua affermazione), Gillespie, Parker, Powell, Monk, Clarke e altri. **Stile capriccioso, di notevole difficoltà esecutiva, basato su ritmi intricati, armonie ardite, melodie tortuose e poco orecchiabili, con parti vocali fondate su grottesche tiritere scat** (la parola bebop ne è onomatopea), si connotò subito come **una musica ribelle e protestataria, intesa da pochi iniziati**. Alla fin fine, l'immediata immagine di caos che tale musica provocava si rivelava in pieno accordo con il clima dei tempi, logorato dalla guerra e sconvolto dall'ecatombe dei valori imposti dalla classe dominante.

Una liberazione  
dal gusto  
commerciale

Esploso con grande scandalo (1945), il bebop fu attaccato da più parti, ma anche salutato come una **svolta del jazz, il quale si liberava così da ogni equivoco asservimento al gusto dominante e commerciale della borghesia bianca**; segnò, inoltre, l'affermazione tra i neri di una più chiara consapevolezza della propria dignità e forza culturale. **All'allegria di Armstrong era succeduto il lirismo di Lester Young e ora questo era rimpiazzato dal drammatico universo be-**



**bop riassunto in Charlie Parker.** Parallelamente, la cruda euforia dello stile New Orleans aveva ceduto il passo alla spettacolare macchina delle orchestre e ora le piccole formazioni bop prendevano il sopravvento proponendo di **liberare tutte le energie individuali. Il jazz imponeva ora,** fra l'altro, la necessità di **un ascolto molto più attento.** Un ascolto più attento

## ■ Bop, non pop

Mentre alcuni capiscuola swing, come Hawkins, Young e Christian, avevano imboccato una strada che avrebbe condotto al bebop, i primi musicisti a praticare in pieno questo stile uscirono da una **generazione nuova, ancora sconosciuta**, e si sforzarono di rendersi originali e di distinguersi mediante comportamenti e abbigliamenti strani, singolari ermetismi e un **premeditato atteggiamento di ribellione verso le allora popolarissime convenzioni del jazz.** Rifiutavano, in special modo, tutto ciò che aveva reso possibile il grande successo di questa musica: orchestre numerose, esecuzioni disciplinate, temi riconoscibili dal vasto pubblico, spettacolarità, adattamento al ballo. **Da un punto di vista tecnico, il primo comandamento esigeva l'oscuramento del beat, cioè di quella continua pulsazione ritmica che impartiva il tempo ai ballerini.** Di fatto, molti tra i jazzisti più dotati avevano già adottato un modo di fraseggiare più discontinuo, preparando quindi il terreno al tentativo del bop. Ma i boppers pretesero di **scomporre la sezione ritmica su differenti piani strumentali, il che presupponeva un totale disdegno verso il jazz di largo consumo.** Com'era immaginabile, nei primi tempi l'idea rimase relegata in *jam sessions* mattutine e club per pochi intimi; questi avvenimenti e questi locali attiravano, infatti, un esiguo numero di spettatori, fra cui non pochi musicisti di primo piano, e resero possibile il lento coagularsi di un nuovo culto, il cui idolo supremo fu Charlie Parker. A causa della mancanza di dischi che ne testimoniassero i rispettivi sviluppi, **il bop e Parker rimasero praticamente sconosciuti al pubblico fino al 1945.** Sicché, l'epoca d'oro di Parker, coincidente con l'ascesa e il culmine del bebop, trascorse lontano dalla notorietà. Contrariamente a ciò che si era verificato per il jazz del periodo swing, il bop non fu pop(olare). Una nuova generazione di musicisti sconosciuti  
L'oscuramento del "beat" e la scomposizione della sezione ritmica  
Una musica per pochi

## Charlie Parker

Di famiglia umile, **Charlie Parker**, detto **Bird** (Kansas City, Missouri 1920 - New York 1955) rivelò da bambino una vivissima intelligenza, ma non particolari doti musicali. Dopo un

periodo di studio del sax, si mise alla ricerca di idee improvvise nuove, lavorando con orchestre di stile convenzionale (J. Mc Shann). Nel corso di una vita vagabonda e caotica, **mise genialmente a punto (1940-43) un linguaggio nuovo, poi chiamato bebop, che avrebbe rivoluzionato il jazz.** Segnato dalla droga e da una **profonda solitudine, causata anche dalla sua pressoché totale mancanza di rispetto verso i colleghi,** persino verso quelli con i quali aveva realizzato le cose migliori (su tutti, Dizzie Gillespie e Miles Davis), Parker rimase **vittima di se stesso, del proprio egocentrismo, del suo disprezzo per il pubblico,** che lo condusse più volte a esibirsi in pessime condizioni e a rendersi protagonista di episodi avvilenti.

### ■ Alle origini della rivoluzione

Con Earl Hines  
e Billy Eckstine

Alla fine del 1942 Parker e Gillespie furono assunti **nell'orchestra del pianista Earl Hines,** il cui orientamento teneva in parte conto del clima sperimentale di Harlem. Tuttavia, la formazione, in cui convivevano musicisti swing e moderni, non sopravvisse a tale ambivalenza di stile e si sciolse in poco tempo. Il cantante del gruppo, **Billy Eckstine,** si trovò in sintonia con i musicisti più avanzati dell'orchestra e decise di fondarne una propria, in cui **chiamò Parker e Gillespie.** Fu probabilmente **in questa orchestra, più ancora che al Minton's o al Monroe's, che maturò il bop e si cristallizzò appieno la coscienza innovatrice dei suoi adepti, accomunati da molte convinzioni sull'arte e sulla vita.**

Parker  
e Dizzy Gillespie

Alla fine del 1944, il **trombettista Dizzy Gillespie si unì a Parker,** con il suo sassofono, al Three Deuces e i due, su stenuti da una ritmica idonea, per diversi mesi sciorinarono la nuova musica di fronte a un pubblico di appassionati. Fu in questo ambito che il **grande "Bird" fece saltare gli schemi del jazz classico. Blues e canzoni vennero trasformati in temi originali, stilisticamente omogenei alle improvvisazioni.** Queste, poi, riversavano sull'uditorio un uragano di note, in apparenza squassato da un'infinità di accenti, contrasti e cromatismi, ma in realtà soggetto a una nuova organizzazione logica del linguaggio, dove il fragore della sezione ritmica si adeguava all'incandescenza espressiva degli strumenti a fiato. Con la sua valanga di suoni, il quintetto bop stordiva più di un'intera orchestra. E, in seno a questo frenetico strepito, **le armonie si avviavano verso la politonalità,** lo swing zampillava da una base estremamente complessa, il clima timbrico si allineava alla frequente rinuncia di Charlie Parker al vibrato, tuffandosi in una sorta di fanatica austerità.

Verso la politonalità

## ■ Il manifesto del bebop

Nel 1945 Parker incise per la casa discografica Savoy quello che può essere ritenuto il **manifesto del bebop**, in collaborazione con Gillespie, col migliore batterista bebop del momento, Max Roach, con l'allora diciannovenne trombettista Miles Davis, con Curley Russel al basso e un pianista, Argonne Thornton (che poi assunse il nome di Sadik Hakim), chiamato a sostituire Thelonious Monk: si tratta del **capolavoro registrato in quella seduta, il brano *Ko Ko*, affrontato dal gruppo a un tempo vertiginoso e con uno swing demoniaco**. Non c'è esposizione del tema: in suo luogo compare una lunga, capricciosa introduzione, ripetuta al termine a mo' di coda. Suddivisa tra frasi all'unisono e brevi assoli di Charlie Parker e Dizzy Gillespie, essa incornicia un'ampia ed energica improvvisazione del sassofonista e un intervento solistico di Max Roach, segnale della definitiva liberazione della figura del batterista nella storia del jazz. Gillespie, invece, accompagnò al piano l'assolo di Parker, che **rivela una proliferazione di elementi inventivi. Melodia, armonia, ritmo e swing**, le quattro componenti principali del jazz, **si sviluppano indipendentemente e confluiscono in un unico, grandioso messaggio musicale**, che, per esistere in tutta la sua potenza, ha bisogno al tempo stesso di una parallela molteplicità di linguaggio anche da parte di tutti gli altri strumentisti. La totale libertà che regnò durante l'incisione di *Ko Ko* assume in tale luce l'aspetto dell'anarchismo: l'ordine trazionale è andato in frantumi sotto l'impulso di una radicale libertà e uguaglianza. Grazie a Parker, il complessivo bop delinea un nuovo patto tra i suoi membri, grazie al quale ciascuno si libera e si annulla, per far germogliare il rivoluzionario frutto di un'appassionata solidarietà.

Il manifesto del bebop: "Ko ko"

## ■ Il lungo viaggio nel delirio

Preda del disordine personale, schiavo dell'alcol per la difficoltà di reperire droga, Parker ebbe una crisi di follia durante l'incisione di *Lover Man* (1946). Ricoverato in un ospedale psichiatrico, si riprese; nel 1947-48 diresse un quintetto comprendente M. Davis e attraversò la sua stagione più serena e feconda (creò brani come *Out of Nowhere*, *Parker's Mood*). Abbandonato da Miles Davis e Max Roach, stanchi di sopportarne le eccentricità, **proprio mentre veniva accettato come stella del nuovo stile e della relativa moda, Parker cadde vittima delle proprie intemperanze verso un ambiente in cui la notorietà ormai raggiunta, i club di classe e le grandi case discografiche esigevano un comportamento adatto alle convenzioni sociali e industriali: di fronte**

Droga, alcol e follia

alle esigenze dell'establishment, Parker ormai era completamente indifeso.

## Protagonisti principali del bebop

Se Charlie Parker riassume, anche biograficamente, la stagione del bebop, accanto a lui sorse un nutrito gruppo di grandi musicisti, che diedero un apporto fondamentale alla svolta del jazz, sia sul piano generale, sia nell'uso dei loro strumenti.

### ■ Dizzy Gillespie

Il trombettista **Dizzy Gillespie**, nome d'arte di **John Birks Gillespie** (Cheraw, Carolina del Sud, 1917 - New Jersey 1993), era il più piccolo di nove fratelli e suo padre, muratore, dedicava i fine settimana a suonare il piano in un'orchestra di dilettanti squattrinati. Ricevuta in regalo una tromba, Dizzy crebbe copiando gli assoli di Roy Eldridge nota per nota. Avuta l'occasione di trasferirsi a New York, Dizzy si mise in luce nel 1937 come acrobatico solista nell'orchestra di T. Hill. Dal 1939 al 1942 suonò nell'orchestra di Cab Calloway, finché, alla ricerca di un contesto più adatto a lui di quanto non fosse un'orchestra tradizionale, Gillespie non tardò a frequentare il Minton's, sulla 52<sup>a</sup> Strada, dove Kenny Clarke, Charlie Christian e Thelonious Monk stavano divulgando lo stile bebop. Grazie alla sua personalità estroversa, alla sua cultura musicale e ai suoi contatti con la musica afrocubana, Dizzy Gillespie riuscì a influenzare positivamente le nuove tendenze del jazz, da cui, a sua volta, ricevette parecchi influssi stimolanti, tanto da cominciare molto presto a comporre secondo la nuova sintassi del bebop. Dopo aver pubblicato la raccolta di brani *Bebop Trumpet Solos*, Dizzy cominciò anche a lavorare intorno agli accordi delle canzoni: li scomponeva sul piano, li invertiva, sostituiva alcune note con altre e poi trasponava il risultato sulla tromba. Gillespie ebbe la fortuna di mettersi a lavorare con ottimi musicisti del valore di Charlie Parker, Max Roach, Stan Levey, Bud Powell, Curley Russel e Milt Jackson. In quei giorni del 1945 Parker e Gillespie incisero diverse opere memorabili. La seconda metà degli anni Quaranta fu un periodo musicalmente intenso e vivacissimo per Gillespie, che contemporaneamente aveva imparato a suonare in modo più essenziale, pur senza rinunciare a uno stile di suprema arditezza tecnica, pieno di esplosioni squillanti, cascatelle e intricati ghirigori, in cui si esprimeva una personalità prepotente, al tempo stesso rigorosa e buffonesca. Tre prin-

Una personalità  
estroversa

Il lavoro  
sugli accordi

cipi caratterizzavano lo stile delle esecuzioni di Gillespie: la proibizione assoluta del vibrato, l'impegno totale di ogni singolo musicista e il primato dell'immaginazione. Fra il 1946 e il 1950 Gillespie diresse un'orchestra che ha lasciato alcune pagine di **vulcanico virtuosismo** (*Things to Come*, *Cubano Be Cubano Bop*), anche per l'importante contributo ritmico apportato dal percussionista cubano Luciano "Chano" Pozo. Gli ultimi anni lo hanno visto avvicinarsi sempre più al rhythm & blues, al samba e al tango.

I tre principi di Gillespie: proibizione del vibrato, primato dell'immaginazione, impegno assoluto del singolo musicista

### ■ Thelonious Monk

Pianista e compositore, **Thelonious Monk** (Rocky Mount, North Carolina 1920 - Englewood, New Jersey 1982) partecipò nel 1941, subito dopo il debutto, alle riunioni di musicisti d'avanguardia della Minton's Playhouse di New York, affermandosi per il suo **stile scarno, tecnicamente limitato, ma assai ardito dal punto di vista armonico**. Forse proprio per i suoi strani modi, quasi da santone, si formò di lui l'immagine di una sorta di ideologo, di nume tutelare del bebop. Questo ruolo, di fatto, spettava semmai a Parker o a Gillespie, ma il fascino del personaggio anticonformista e bizzarro ebbe il sopravvento, generando attorno a Monk un interesse, peraltro più che legittimo, sfociato nel 1947 in un contratto quinquennale con la casa discografica Blue Note. Pressoché esente da influenze esterne, Monk non modificò mai il suo personalissimo stile **antivirtuoso per eccellenza**. L'estrema complessità, sia armonica, sia ritmica, quindi **strutturale, delle sue composizioni** appariva in troppo palese contrasto con uno stile strumentale tanto ruvido e disadorno. Non solo: le **innumerevoli note in dissonanza disseminate lungo le sue improvvisazioni** apparirono per molto tempo come delle solenni stonature dovute a inadeguatezza tecnica. L'ascolto d'insieme dimostrava, invece, **come quelle note "false" fossero del tutto intenzionali**, nel segno di uno straniamento e di un inspessimento, rispetto al materiale di base, che evidentemente non poteva essere assimilato di primo acchito. Suonò con i maggiori solisti di jazz moderno (C. Hawkins, C. Parker, S. Rollins, M. Davis, J. Coltrane) e specialmente con propri complessi, per i quali compose temi divenuti classici nel repertorio jazz contemporaneo (*Round About Midnight*, *Monk's Mood* ecc.). Quanto al Monk compositore, l'impressione è quella di **una sorta di razionalità ossessiva**, specie sui tempi medi, che Monk prediligeva. Le sue linee melodiche possiedono una tale **conseguenzialità da far apparire la soppressione o l'aggiunta di una sola nota come una fonte imperdonabile di squilibrio**.

Lo stile scarno

Un'estrema complessità armonica, ritmica e strutturale

"Round About Midnight"

### ■ Bud Powell

Cresciuto in una famiglia di musicisti, **Earl**, detto **Bud, Powell** (New York 1924-1966) manifestò presto una notevole predisposizione per la musica. **Fu lui a ideare la formula del pianoforte bebop**: lievi accordi sincopati alla mano sinistra e lunghe, tortuose frasi “da sax” alla destra. Invero, già **Earl Hines**, nel corso degli anni Venti, aveva incominciato a sviluppare un solismo simile a quello degli strumenti a fiato, il cosiddetto *trumpet piano style*, nel quale la mano destra si ispirava al gioco trombettistico di Louis Armstrong. Fu comunque Powell, indipendentemente da altri due geni della tastiera, quali Fats Waller e Art Tatum, a proseguire il discorso di Hines. Mise definitivamente a punto un sistema nel quale **il lavoro solistico era affidato alla mano destra e si sviluppava senza sovrapposizione di note, come negli strumenti a fiato, mentre la mano sinistra aveva un compito di punteggiatura armonica e ritmica, di semplice sostegno del solista** e divenne così **il caposcuola dei pianisti jazz moderni**.

Tra il 1945 e il 1946 Powell era già completamente inserito nell'ambiente dei boppers e incise con molti di loro. Con le incisioni del 1947 Bud dimostrò di essere il pianista più moderno del jazz del suo tempo, fatta eccezione per Monk, rispetto al quale si trovava in una posizione diversa e parallela e non di competizione. Come è stato osservato dai critici, Monk muoveva dall'armonia, elaborando gruppi di note dissonanti e conducendo “in verticale” il rinnovamento del discorso musicale, mentre **Powell muoveva dalla melodia, in senso orizzontale dunque, con un fraseggio veloce, che, frutto anche della sua particolare preparazione tecnico-strumentale, era in grado di ricreare sulla tastiera la musica di Parker**.

Purtroppo, Powell, **schizofrenico** con una forte tendenza all'autodistruzione, consumatore di alcol e stupefacenti, lottò perennemente nella sua esistenza tormentata col desiderio di chiudersi in se stesso e nei suoi sogni, riducendo al minimo la comunicazione con il prossimo: perciò, fu più volte internato e curato con mezzi talora brutali. Solo in Francia, dove soggiornò assistito dall'amico disegnatore Francis Paudras (B. Tavernier ha rappresentato questa amicizia nel suo film *'Round Midnight*, sostituendo a Bad Powell la figura dolente del sassofonista Dexter Gordon), Powell parve ritrovare un poco di serenità, prima del ritorno finale in patria. Tra i suoi capolavori: *Tempus Fugit*, *Celia*, *Glass Enclosure*, *Un poco loco*, *Hallucinations*, *Oblivion* e *Dusk at Saudi*.

Il piano bebop

Caposcuola  
del pianismo jazz  
moderno

La differenza  
tra Monk  
e Powell

Il dramma  
della schizofrenia

## ■ Kenny Clarke

All'inizio degli anni Quaranta, il batterista **Kenneth**, detto **Kenny, Spearman Clarke**, o *Liaquat Ali Salam* (Pittsburgh 1914 - Montreuil, Parigi 1985), fu il vero deus ex machina delle leggendarie notti al Minton's di Harlem, nelle quali, con Charlie Christian, Thelonious Monk e gli altri rivoluzionari dell'epoca, vennero gettate le basi per la nascita del bop e di tutto il jazz moderno. Entrato nella band di Teddy Hill, Kenny si ritrovò ad alternarsi all'Apollo Theater di Harlem con un altro grande *drummer* allora celeberrimo: Chick Webb. Indipendentemente dall'orchestra di Hill, che lo licenziò per l'"esplosività" non gradita da chi forniva l'ingaggio, Clarke rimase all'Apollo sino al 1940. Ingaggiato poi dal proprietario del Minton's, Kenny volle con sé un pianista arrivato dal North Carolina, dove aveva suonato per anni gospel nelle chiese battiste: Thelonious Monk. Anche Kenny sperimentava da **tempo nuove sonorità e nuove tecniche per il suo strumento**, sino a rivoluzionare i ruoli dei singoli elementi della batteria jazz, **affidando la scansione del ritmo di base al piatto sospeso**, tecnica poi adottata universalmente. Con Clarke **la scansione-base dei quattro-quarti passò dalla cassa** (fino allora costretta a un sordo, monotono pulsare) **ai piatti**, mentre la cassa stessa serviva a marcare accenti isolati, ottenendo così innovative variazioni di sonorità e di timbro attraverso la diversa calibratura del colpo della bacchetta e offrendo alla sinistra inimmaginabili possibilità di usare timpani e tamburi per dar vita a sempre nuovi modelli ritmici sovrapposti e complementari.

Clarke reinventa la batteria

Giunto in Europa, si sistemò a Montreuil, nei pressi di Parigi, divenendo da allora il "re" di St. Germain des Prés, luogo d'incontro abituale per Sartre, Juliette Gréco e gli esistenzialisti che ruotavano intorno a loro e dove passavano in concerto i più noti nomi del jazz mondiale. Kenny Clarke rimase a Parigi sino alla sua morte, continuando a viaggiare per l'Europa, suonando con musicisti di ogni livello, dai più grandi, come Hawkins, Powell e Pettiford, con cui realizzò un memorabile concerto in Germania, a quelli meno celebri, ai quali offriva comunque l'inconfondibile contributo di musicista e l'inimitabile esempio di grande maestro.

Il trionfo parigino

## ■ Fats Navarro

**Maestro della tromba bebop** accanto a Dizzy Gillespie e Miles Davis, **Theodore "Fats" Navarro** (Key West, Florida 1923 - New York 1950), ebbe la vita stroncata troppo presto, a soli ventisei anni, perché se ne possa dire di più che non di un genio "potenziale". **Fats Navarro attraversò una pre-**

Un genio potenziale

cocce maturazione tecnica e poetica, seguita da una breve fioritura, trascorsa a suonare in gruppi altrui. Eccelso virtuoso, si collocò a mezza via fra lo stile acrobatico di D. Gillespie e quello pensoso di M. Davis, mettendo a punto un fraseggio articolatissimo, ma morbido e sereno. I suoi splendidi assoli di tromba, che adornano i dischi di Tadd Dameron o di Bud Powell, restano così come altrettante luminose promesse di grandi opere future che non nacquero mai. Gradualmente divorato dalla tubercolosi e dall'eroina, assunta forse proprio per reazione alla malattia, Navarro fece in tempo a suonare con Charlie Parker e Bud Powell la sera del **30 giugno del 1950**: l'uno ispirato all'altro, **Parker, Navarro e Powell si abbandonarono al puro delirio inventivo**, dove soprattutto Parker non emetteva più frasi tonalmente riconoscibili, ma suoni puri, libere interiezioni, mugolii arcani, che sembravano provenire dai recessi più profondi dell'inconscio creativo.

30 giugno 1950:  
Navarro, Parker  
e Powell

### ■ Acrobazia e tecnica vocali: Sarah Vaughan

Sarah Vaughan, detta anche Sassy, o The Divine (Newark, New Jersey 1924 - Hidden Hills, Los Angeles 1990), nacque in una famiglia religiosa e appassionata di musica. Dotata di una voce di straordinaria limpidezza ed estensione, si mise in luce verso il 1945 nel movimento bebop, a cui si accompagnò forse senza dividerne appieno gli intenti più dissacranti ed esoterici. Dopo gli inizi nelle band di Earl Hines e Billy Eckstine, nel 1946 iniziò la carriera di cantante indipendente: **dagli assolo dei grandi boppers**, quali Gillespie e Parker, **aveva imparato a inserire nel vocalizzo una variabilità cromatica di raffinatissima tecnica**. L'album *Swingin' Easy* è ancora oggi una magistrale lezione di canto boppistico. Qui Sarah Vaughan **crea e improvvisa con una brillantezza evidentissima su linee armoniche estremamente ardite e si impegna in straordinari intrecci musicali** con il sestetto del quale faceva parte l'eccezionale tromba di Clifford Brown. L'album con Brown costituisce l'esempio più pregnante di come una voce possa essere utilizzata a livello di strumento.

La tecnica bebop

La voce  
come strumento

La più grande  
cantante jazz  
del dopoguerra

Vaughan fu la più grande cantante jazz del dopoguerra, anche senza possedere l'intensità espressiva di Billie Holiday, ma con una tecnica fino ad allora sconosciuta, una padronanza di qualsiasi pezzo cantasse attraverso uno **swing senza paragoni, ricco di salti di tonalità** che mettono in evidenza la sua incomparabile classe solistica.



## PER UN APPROFONDIMENTO

**Bibliografia**

- M. Mannucci, *Dizzy Gillespie*, Nuovi Equilibri, Roma 1993.
- G. Gaslini, *Thelonious Monk*, Nuovi Equilibri, Roma 1998.
- F. Paudras, *La danza degli infedeli (Bud Powell)*, Sperling & Kupfer, Milano 1989.
- G. Salvatore, *Charlie Parker. "Bird" e il mito afroamericano del volo*, Nuovi Equilibri, Roma 1995.

**Discografia**

- L. Young, *The Complete 1936-1951 Small Group Sessions vol. 3*, Blue Moon BMCD 1003.
- L. Young, *The President Plays*, Verve 521 451-2.
- C. Christian, *Charlie Christian Complete Edition vol. 8: 1941*, Music and Arts MJCD 75.
- C. Christian, *The Genius of Electric Guitar*, Sony Masterworks 40846.
- C. Parker, *The Complete Dial Sessions*, Stash STCD 567/70 (4 CD).
- C. Parker, *Bird Meets Diz*, Le Jazz CD 21.
- C. Parker, *Charlie Parker On Savoy Years*, Savoy CD 6131 (8 CD).
- C. Parker, *The Washington Concerts*, Blue Note 22626.
- C. Parker, *The Quintet - Jazz At Massey Hall*, Debut OJC 044.
- D. Gillespie, *The Bebop Revolution*, Bluebird 2177-2-RB.
- D. Gillespie, *Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan and Charlie Parker*, Laserlight 15731.
- D. Gillespie, *The Complete RCA Victor Recordings*, RCA/Bluebird 66528-2 (2 CD).
- D. Gillespie, *Have Trumpet, Will Excite!*, Verve 549 744-2.
- T. Monk, *Blue Monk vol. 2*, Prestige CD JZD 009-2.
- T. Monk, *The Complete Blue Note Recordings*, Blue Note CDP8 30363-2.
- T. Monk, *Genius of Modern Musik Vol. 1 & 2*, Blue Note 32137/32138 (2 CD).
- T. Monk, *Thelonious Himself*, Riverside OJC 20254-2.
- B. Powell, *The Complete Blue Note and Roost Recordings*, Blue Note CDP8 30083-2.
- B. Powell, *The Complete Bud Powell On Verve*, Verve 314-521 669-2 (5 CD).
- B. Powell, *The Amazing Bud Powell Voll. 1 & 2*, Blue Note 781 503/04 (2 CD).
- B. Powell, *The Ultimate Bud Powell*, Verve 539 788-2.
- K. Clarke, *Special Kenny Clarke 1938-59*, Jazz Time 799 702.
- F. Navarro, *Fats Navarro vol. 2*, Blue Moon BMCD 1017.
- S. Vaughan, *Sara Vaughan's - Finest Hour*, Verve 543 597-2.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

**LE ORIGINI DEL BEBOP**

La genesi del bop può essere vista in luoghi distinti e collegati: sia nelle registrazioni effettuate nel 1941 al Minton's, in cui Charlie Christian, Thelonious Monk e Kenny Clarke collaborarono, sia in seno all'orchestra di Earl Hines (con Parker e Gillespie), due anni dopo, e soprattutto in quella di Billy Eckstine, dal 1944 al 1946. Il bebop nacque dunque a New York nel 1941-44, nel corso di *jam sessions* notturne tra giovani solisti neri di idee innovative: C. Christian (che morì prima della sua affermazione), D. Gillespie, C. Parker, B. Powell, T. Monk, K. Clarke.

## segue

## Le caratteristiche

Stile di notevole difficoltà esecutiva, basato su ritmi intricati, armonie ardite, melodie tortuose e poco orecchiabili, si connotò subito come una musica ribelle e protestataria, intesa da pochi iniziati. Da un punto di vista tecnico, il primo comandamento bop esigeva l'oscuramento del beat, cioè di quella continua pulsazione ritmica che impartiva il tempo ai ballerini. Com'era immaginabile, nei primi tempi l'idea rimase relegata in *jam sessions* mattutine e club per pochi intimi: furono questi locali a rendere possibile il lento coagularsi di un nuovo culto, il cui idolo supremo fu Charlie Parker.

## C. PARKER

Alla fine del 1942 C. Parker e D. Gillespie furono assunti nell'orchestra del pianista Earl Hines, ma la formazione, in cui convivevano musicisti swing e moderni, non sopravvisse a tale ambivalenza di stile e si sciolse in poco tempo. Alla fine del 1944 il trombettista D. Gillespie si unì a Parker e i due per diversi mesi sciorinarono la nuova musica di fronte a un pubblico di appassionati. Nel 1945 Parker incise in quintetto per la casa discografica Savoy quello che può essere ritenuto il manifesto del bebop: si tratta del capolavoro intitolato *Ko Ko*, nel quale Parker produce una proliferazione di elementi inventivi, con un conseguente allargamento dell'orizzonte estetico. Preda del disordine personale, schiavo dell'alcol per la difficoltà di reperire droga, Parker ebbe una crisi di follia, dalla quale si riprese dopo il ricovero in un ospedale psichiatrico; nel 1947-48 diresse un quintetto comprendente M. Davis e attraversò la sua stagione più serena e feconda (creò brani come *Out of Nowhere*, *Parker's Mood*).

## ALTRI BOPPERS

## Gillespie

Dizzy Gillespie, trombettista di primissimo piano, mosso dai principi della proibizione assoluta del vibrato e del primato dell'immaginazione, musicista dallo stile di suprema arditezza tecnica, pieno di esplosioni squillanti.

## Monk

Thelénious Monk, pianista antivirtuoso e compositore di estrema complessità, sia armonica, sia ritmica, improvvisatore ricco di ardite dissonanze.

## Powell

Bud Powell, ideatore del pianoforte bebop: lievi, sincopati accordi di punteggiatura armonica e ritmica alla mano sinistra e lavoro solistico con lunghe, tortuose frasi "da sax" alla destra, sviluppate senza sovrapposizione di note.

## Clarke

Kenny Clarke, sperimentatore per la batteria jazz di nuove sonorità e nuove tecniche di scansione del ritmo di base.

## Navarro

Fats Navarro, eccelso virtuoso della tromba dal fraseggio articolatissimo, ma morbido e sereno.

## Sarah Vaughan

Sarah Vaughan, la più grande cantante jazz del dopoguerra e maestra di arditissima tecnica bop.

# 27 Dal cool allo hard bop

*Fra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta vi fu una straordinaria **proliferazione dei generi musicali jazzistici**. Alle linee abbastanza univoche seguite dall'evoluzione del jazz nei decenni precedenti si sostituì una complessa mappa di tendenze. Lennie Tristano ideò, nel nitore geometrico della sua musica, il **cool jazz**, il "jazz freddo" nuovo e, rispetto all'infuocato bebop, "sommesso". L'intonazione classicheggiante del cool impose arrangiamenti elaborati e rarefatte atmosfere ai suoi autori: Gerry Mulligan, John Lewis, Chet Baker, Jimmy Giuffrè. Poco più tardi Art Blakey, Max Roach, Clifford Brown e Horace Silver annunciarono lo stile duro che avrebbe incontrato terreno fertile sulla West Coast, **l'hard bop**. Ad attraversare queste correnti, cresciuto sotto le stelle del bebop e poi sfuggito a ogni inquadramento, fu **l'astro sempre in movimento di Miles Davis**.*

## Miles Davis

Non esiste, nel mondo del jazz, un altro musicista che, al pari di Miles Davis, sia stato capace di attraversare con la sua tromba molti dei fermenti che via via nascevano sulla moderna scena musicale jazzistica. Miles Davis ha compiuto un itinerario lungo e complesso, dal bebop al cool, dallo hard bop al jazz modale, al rock e all'elettronica, rimanendo se stesso all'interno di contesti molto differenti l'uno dall'altro: **più che un innovatore, Davis è stato fino alla fine un artista sensibilissimo nel cogliere le nuove tendenze, i mutamenti nelle forme dell'espressione.**

Un lungo e complesso itinerario

### ■ Primi passi nel bebop

Figlio di una famiglia borghese nera economicamente floridissima, **Miles Davis** (Alton, Illinois 1926 - Santa Monica, California 1991) si trasferì nel 1945 a New York per studiare alla Julliard School of Music, entrando ancora diciannovenne nel giro del bebop. Ebbe così la grande fortuna di venir **chiamato da C. Parker** e di prendere parte, ancora non completamente maturo, alla registrazione storica del novembre 1945, nella quale Parker, con D. Gillespie, C. Russell e M. Roach, incise capolavori quali *Now's the Time* e *Ko Ko*, **il manifesto del bebop**.

L'incontro con i boppers

La tortuosità melodica dei boppers, la forte carica drammatica e l'esuberanza della loro musica non appartenevano certo all'universo poetico di Davis, eppure Parker lo volle ac-

canto a sé, probabilmente per valorizzare la varietà interna della musica del quintetto. Davis rimase nello storico quintetto fino al suo scioglimento per l'ennesima ricaduta di Parker nel giro dell'eroina.

Gil Evans  
e Miles Davis:  
il cool jazz

Un nuovo impasto  
di strumenti

### ■ La nascita di una nuova estetica jazzistica: il cool

Nell'estate del 1948 Davis cominciò a frequentare il seminterrato newyorkese in cui viveva il pianista e arrangiatore **Gil Evans**, autore di arrangiamenti in cui utilizzava il corno francese, che conferiva una particolare leggerezza agli impasti sonori. Ne nacque un insolito nonetto, il cui leader era Davis. **La formazione ottenne un vivo consenso della critica, ma lasciò freddo il pubblico**, impreparato a una musica così diversa dall'espressionismo bop e ricca di **sonorità lievi** (vennero definite "nuvole sonore"), **ottenute grazie all'impasto di strumenti come il bassotuba** (da qui il nome di Tuba Band affibbiato al gruppo), **il corno francese, il trombone, la tromba, il sax contralto e quello baritono, che si muovevano sopra una canonica sezione ritmica con piano, basso e batteria.**

Entrati nella sala d'incisione della casa discografica Capitol, sancirono con i loro pezzi la nascita di **una nuova estetica**, quella del cosiddetto **cool jazz**, immortalando su disco, con il titolo *Birth of the Cool*, una delle più affascinanti band della storia del jazz.

### ■ Miles hard bop

Dopo una fase buia e di ripensamento, Davis fondò nel 1955 un quintetto destinato a entrare nella storia del jazz, accanto ai Jazz Messengers di Art Blakey, al quintetto di Max Roach e al nuovo fenomeno della tromba, Clifford Brown, divenuti guide per tutti i gruppi hard bop.

La tecnica di Davis era ormai a punto, così come la maturità espressiva; **sebbene il registro medio dello strumento restasse quello prediletto, la musica cercava impennate verso gli acuti, creava contrasti drammatici, si faceva imprevedibile e allusiva, talvolta venata di un senso tragico sino ad allora sconosciuto.** Il gruppo da lui riunito era formato dall'ancora acerbo sax tenore John Coltrane e da un'inarrivabile sezione ritmica: Red Garland al basso, Paul Chambers al contrabbasso e Philly Joe Jones alla batteria.

Un quintetto  
inarrivabile

### ■ La svolta modale

Riavvicinatosi a **Gil Evans**, dopo aver sciolto nel 1957 il magnifico quintetto perché contrario al consumo di droga da

parte dei suoi componenti, Davis realizzò una trilogia superbamente raffinata e lirica: *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958) e *Sketches of Spain* (1959-60).

Nel frattempo (1957) Miles Davis aveva inciso, improvvisando davanti alle immagini che scorrevano sullo schermo, la colonna sonora del film *Ascensore per il patibolo* di Louis Malle, opera che contiene **anticipazioni della nuova svolta di Miles verso la modalità**. Con questo concetto, mutuato dall'antica musica greca e da quella ecclesiastica medievale, si poteva evitare la costrizione dei giri armonici, che dall'avvento del bebop in poi avevano condizionato l'espressività jazzistica. Si improvvisava tenendo conto delle scale e non degli accordi, ottenendo una particolare libertà di costruzione melodica e una maggiore linearità. Per dar voce a questa musica, Davis aveva riunito nel 1958 di nuovo Red Garland, Paul Chambers e Philly Joe Jones, affiancando loro il giovane altosassofonista Julian "Cannonball" Adderley, John Coltrane, maturato moltissimo grazie all'esperienza nel quartetto di Monk, e il pianista bianco **Bill Evans**, che, avendo già frequentato la musica modale con Charles Mingus attorno alla metà degli anni Cinquanta, fu capace di portare il suo leader su una strada feconda e carica di prospettive.

La nuova tecnica modale

Tra marzo e aprile del 1959 venne registrato *Kind of Blue*, "Kind of blue" ritenuto da molti il miglior disco di Davis e uno degli album più belli e importanti di tutta la storia del jazz.

### ■ Miles "elettrico" e rock

Nel 1963 Davis fondò un nuovo quintetto, ma, abbandonato in parte dal pubblico, dopo varie esitazioni si accostò al rock e introdusse strumenti elettrici nel complesso (1969) che aveva riunito: Wayne Shorter (sax soprano), Chick Corea ed Herbie Hancock (pianoforti elettrici), l'organista viennese Joe Zawinul, il chitarrista inglese John McLaughlin e infine Dave Holland al contrabbasso e Tony Williams alla batteria. I due album più significativi di questo periodo, con i quali Davis volle riconquistare il grande pubblico dei giovani, furono *In a Silent Way* e *Bitches Brew*. È questo l'ultimo lavoro di grande importanza, in cui la musica germina da strati sonori, produce atmosfere fascinose, mentre il tutto si muove, armonicamente, sul piano di una modalità generatrice di centri tonali sui quali ci si sofferma a improvvisare. La grande energia e vitalità di *Bitches Brew* e dei concerti dal vivo di quel periodo non sarà più presente nei successivi album del trombettista.

"Bitches Brew"

## Cool jazz

### Il ruolo di Tristano

C'è un disco del 1949-50, realizzato da Miles Davis con Gil Evans, che si intitola *The Complete Birth of the Cool* (La completa nascita del cool). In realtà, la vera nascita del cool risale a qualche anno prima. Ne fu ideatore un pianista di origini italoamericane, **Lennie Tristano**, che a partire dal 1945-46, dunque in piena era bebop, avvertendo che le coordinate stilistico-espressive di Parker e dei suoi compagni (che peraltro stimava moltissimo) non erano del tutto in sintonia con

## LE CORRENTI JAZZISTICHE GENERATE DAL BEBOP

### Afro-cuban bop

Stile che trapianta il linguaggio boppistico su una base ritmica afrocubana, ottenendo una musica ritmicamente marcata e ballabile. Ha introdotto nel jazz ritmi e strumenti a percussione afrolatini. Anticipato da D. Gillespie, ha trovato voce in composizioni, fra gli altri, di S. Kenton e C. Mingus, ma suo esponente di primo piano è il compositore cubano Chico O'Farrill (1921).

### Californiano, stile

Stile eterogeneo, dal ritmo lievemente marcato e dalla sonorità sommassa, quasi cameristica, sviluppata da formazioni spesso prive del piano e dotate di diversi strumenti a fiato che suonano in contrappunto. Sviluppato dal cool attorno agli anni Cinquanta, deve la propria denominazione, che traduce l'inglese *West Coast*, all'area di attività dei musicisti che lo praticarono, fra i quali si ricordano D. Brubeck e J. Giuffrè.

### Cool jazz

Idioma jazz principalmente "bianco", che, opponendosi al bebop, si è voluto definire fresco e nuovo, distaccato e lieve (cool). Ne è stato pioniere L. Tristano e ha poi trovato espressioni significative in M. Davis, L. Konitz, G. Mulligan, J. Lewis, J. Giuffrè. Una volta esauritasi la spinta, il cool è sopravvissuto nella musica del Modern Jazz Quartet.

### Free jazz

Movimento che registra il proprio atto di nascita con l'album *Free Jazz* di O. Coleman. Il termine free allude alla tendenza a liberare

la musica dalla gerarchia degli accordi, indirizzandola verso l'improvvisazione anarchica e istintiva. In realtà, il free non esclude la presenza di strutture musicali, come si evidenzia nelle composizioni dello stesso Coleman, oltre che in E. Dolphy, P. Bley, B. Bradford, J. Carter, S. Lacy, S. Rivers, A. Shepp. Espressioni più radicali del free si ritrovano, invece, in A. Ayler e, soprattutto, nel pianista C. Taylor, che ha inteso rifondare l'armonia su scale irregolari e inconsuete.

### Hard bop

Fiorito attorno agli anni Cinquanta come dialetto più duro del bebop, per opera di artisti neri (A. Blakey, M. Roach, S. Rollins, M. Davis, C. Brown, H. Silver), si basa su convenzioni musicali ben strutturate, che sviluppa in modo risoluto innestandovi elementi originari del blues e provenienti dalla tradizione neroafricana.

### Hard bop modale

Termine che indica l'adozione della tecnica modale (v.) negli anni Sessanta-Settanta da parte di musicisti dell'area hard bop. Questa pratica si realizza insistendo per l'intera durata del pezzo, oppure solo per alcuni suoi episodi, su note del basso (pedale), o su accordi tra loro anche indipendenti, o sulla ripetizione di una frase, costringendo così il solista a fermarsi per improvvisare su un'unica scala (modo). Tra i musicisti che hanno fatto ricorso a questa tecnica: W. Shorter (*Adam's Apple*), H. Hancock (*Maiden Voyage*), M. Waldron, J. Henderson, McCoy Tyner, S. Rivers.

la sua sensibilità, ne stemperò certi picchi emozionali e climatici, pur rispettandone le innovative intuizioni. Si può inoltre riconoscere un precedente del cool jazz nello stile quieto e flautato del tenorsassofonista nero L. Young, che per primo (1936) propose un jazz non già focoso (hot), bensì fresco e nuovo, sommerso e lieve (cool). Quando esplose il bebop (1945), alcuni musicisti bianchi lo combinarono con la lezione di Young, rendendolo più controllato e cameristico; il loro maestro, L. Tristano appunto, si spinse verso un cool jazz europeizzante, geometrico, talora dissonante e scontroso. ...e di Young

## segue

### Jazz-samba

Espressione musicale che incrocia il cool con il repertorio e il ritmo della *bossa nova* brasiliana. A lanciare il jazz-samba negli Stati Uniti fu l'omonimo album, *Jazz Samba* (1962), del sassofonista Stan Getz (1924-1991) in collaborazione con il chitarrista Charlie Byrd. Verso la fine degli anni Sessanta, diversi temi di jazz-samba entrarono nel repertorio di musicisti e cantanti, fra i quali: C. Hawkins, D. Gillespie, A. Shepp, E. Fitzgerald, S. Vaughan. Il jazz-samba ha trovato poi un'evoluzione ulteriore nella tendenza del jazz-rock a ricomprendere tutti i ritmi latini.

### Modale, tecnica

Tecnica adottata in diversi stili jazz, ma risalente alla musica antica e presente in molta musica extraeuropea. Già presente nelle scale blues, la modalità ha incontrato una specifica elaborazione jazzistica grazie al sistema che il musicista G. Russell ha praticato nelle sue composizioni e teorizzato in *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1954). Sulla scia di Russell, adottarono la tecnica modale Bill Evans, Gil Evans, Miles Davis; venne ulteriormente formalizzata da John Coltrane e McCoy Tyner, che nelle loro composizioni adottarono i sette modi del gregoriano, nonché scale inconsuete di 5, 6, 8 suoni. Adottato pure nel free e nel jazz-rock successivi, il jazz modale ha dato origine anche allo hard bop modale grazie soprattutto a W. Shorter e H. Hancock.

### Modern mainstream

Espressione inglese che indica un *mainstream* ("corrente principale") più evoluto di quello precedentemente impostosi, dopo il 1945 (R. Eldridge, B. Webster, L. Hampton, C. Basie, A. Tatum), in reazione al bebop. Il modern mainstream è, anzi, una corrente, attualmente parallela alla fusion, che ha adottato un linguaggio intermedio tra il free, che viene però rifiutato, e stili a questo anteriori (bebop, cool, californiano, hard bop), che a loro volta vengono ripresi e rielaborati in una forma mista. Il modern mainstream comprende un nutrito plotone di musicisti, anche perché rispecchia le tendenze di una grossa fetta del mercato.

### Terza corrente

Tendenza nata come all'incrocio del jazz, da cui deriva la tecnica improvvisativa e il vocabolario ritmico, con la musica colta europea, da cui assume forme e tecniche di composizione. A questo movimento hanno aderito G. Schuller, che nel 1957 ha proposto il termine, J. Lewis, J. Giuffrè, C. Mingus, E. Dolphy, O. Coleman, J. Hall, R. Blake e altri. Nelle loro pagine migliori composte in questo stile, tali musicisti hanno creato veri capolavori. La fase storica di terza corrente è andata via via esaurendosi già nei primi anni Sessanta, ma le sue idee hanno trovato una vivace rinascita nella contemporanea prassi di contaminazione fra gli stili della musica colta e quelli della musica jazz (per esempio, in A. Braxton, K. Jarrett, M. Mengelberg, E. Colombo, G. Gaslini, E. Rava).

Il cool diventa  
una moda:  
gli interpreti

Nel 1948 il cool jazz diventò di moda, divulgato in una veste più amabile dall'orchestra di W. Herman; il pianista G. Shearing ne ideò anche una versione melodica da night club. Ma i capolavori rimangono le pagine più ardite e sperimentali di Tristano e della Tuba Band, gruppo di razza mista diretto dal trombettista **M. Davis**. Una via di mezzo tra sperimentalismo e facili atmosfere fu aperta (1952) dal baritonista **G. Mulligan**, il cui successo finì per **trasformare il cool jazz in un nuovo stile, il californiano, o West Coast**. Poco dopo, il cool jazz passò di moda, ma ebbe ancora alcuni praticanti isolati: Tristano, il pianista **J. Lewis**, l'arrangiatore **G. Evans** (spesso con Davis), il clarinetista **J. Giuffrè**, ma la loro musica preziosa e intellettuale non ha avuto seguaci. Un fortunato volgarizzatore del cool jazz è il pianista **D. Brubeck**.

### ■ Lennie Tristano

Massimo esponente  
del cool jazz

Cieco dall'infanzia, il pianista **Leonard Joseph**, detto **Lennie, Tristano** (Chicago 1919 - New York 1978) fu pianista e compositore. Dopo gli studi al conservatorio si dedicò al jazz, attraendo intorno a sé un cenacolo di allievi ipnotizzati dal suo carisma. Il suo primo disco (1946) fu del tutto originale: il **linguaggio**, non meno moderno del bebop, era però **più austero e ricco di riferimenti a J.S. Bach**: fu il **primo esempio di cool jazz, stile di cui Tristano fu il massimo esponente**. Nei primi mesi del 1949 Tristano varava un **sestetto** destinato a suscitare parecchio interesse nel mondo del jazz nello scorcio finale degli anni Quaranta. Il raddoppio delle voci rispetto al trio non toglieva leggerezza alla musica di Tristano, anzi quasi la accentuava, dotandola al tempo stesso di **maggiore rigore intellettuale e geometrico**. Nei due brani incisi il 16 maggio 1949 e intitolati lapidariamente *Intuition* e *Digression*, uno dei primi esempi nel jazz di **improvvisazione atonale totalmente libera**, Tristano teorizza ed esemplifica a un tempo un **jazz disancorato dal perenne riferimento ritmico-armonico** che ne aveva contraddistinto la precedente evoluzione, **ponendo come unico fulcro creativo il flusso assolutamente aleatorio scaturente dalla consonanza degli esecutori**. *Intuition* e *Digression*, com'era facile prevedere, non ottennero un'accoglienza troppo favorevole.

Lo sganciamento  
dal riferimento  
ritmico-armonico

"Lennie Tristano"

In seguito Tristano produsse un album (*Lennie Tristano*, 1955) che scatenò un putiferio per la presenza di elaborazioni, ancorché rudimentali, dei nastri originali effettuate in studio privatamente e verso il 1960 elaborò una **nuova tecnica pianistica, che gli consentiva di improvvisare in contrappunto tra le due mani**, dando così vita agli ultimi ca-



polavori (*C Minor Complex, Scene and Variations*) in un altro disco, **The New Tristano**, che fu anche l'ultimo album ufficiale del pianista. Il rigore intransigente di questo grande musicista finì per inibirgli una popolarità pari ai suoi meriti e quando, all'inizio del dicembre 1978, con giorni di ritardo, si diffuse la notizia della sua morte, ci si accorse improvvisamente che di lui ci si era dimenticati.

### ■ Lee Konitz

Sassofonista bianco, allievo di L. Tristano e tipico esponente del cool jazz statunitense, **Lee Konitz** (Chicago 1927) collaborò anche con M. Davis, G. Evans, G. Russell, S. Kenton e moltissimi altri musicisti. Tra i sassofonisti di scuola cool, Lee Konitz è il contralto più originale e audace, soprattutto perché, **rifuggendo dal virtuosismo tecnico, sceglie il tempo in funzione della sua improvvisazione, sullo spunto dell'ispirazione di partenza.** Konitz è, di conseguenza, **un solista riflessivo**, un indagatore lucido e accuratissimo.

Un solista riflessivo

Konitz fu sin dall'inizio il seguace di Tristano per antonomasia (nel 1946 lo seguì a New York), ma al tempo stesso il più originale e quindi indipendente, giungendo a battere strade che mantenevano un legame sempre più labile con la lezione tristaniana.

### ■ Gerry Mulligan

Sax baritono, compositore e direttore d'orchestra jazz, **Gerry Mulligan** (New York 1927) esordì nel 1948 partecipando ad alcune celebri registrazioni dell'orchestra di M. Davis. Conseguì grande notorietà nel 1952, quando **fondò a San Francisco**, con il trombettista C. Baker, il contrabbassista B. Whitlock e il batterista C. Hamilton, **un quartetto che agì nell'ambito del cool jazz**, distinguendosi, però, per la moltiplicazione degli effetti strumentali e per un uso assai più frequente del contrappunto.

In quartetto con Chet Baker

**Prescindendo dal piano**, un elemento generalmente considerato indispensabile, **l'intelaiatura della musica rimaneva più leggera, permettendo ai due strumenti a fiato (il baritono di Mulligan e la tromba melodica di Chet Baker) di sviluppare improvvisazioni melodiche e lineari e di elaborare un efficace dialogo contrappuntistico su uno sfondo uniforme creato dal contrabbasso e dalla batteria.**

Nel 1955 Mulligan diresse un sestetto, applaudito anche in Europa, e nel 1960 formò una grande orchestra; nel 1968 si unì al pianista D. Brubeck. Dal 1978 suona con la Concert Jazz Band ed è considerato il migliore solista di jazz del suo strumento.

## ■ Chet Baker

Influenzato da M. Davis, il trombettista **Chetney**, detto **Chet, Baker** (Yale 1929 - Amsterdam 1988) guadagnò fama improvvisa come partner di Mulligan nel celebre quartetto senza pianoforte (1952). **Tra i più autentici eredi di Bix Beiderbecke**, del quale trasportava nel moderno linguaggio jazzistico lo stesso disagio esistenziale, condusse vita errabonda; conobbe la droga, il carcere e una morte tragica. Fu un vero e proprio artista *maudit*, **un artista maledetto** che colpiva profondamente l'animo con quel suo fraseggio sobrio e ispirato, quella rotondità formale che derivavano, in parte, da Miles Davis. **La sua tromba, dal suono limpido e tristissimo, fu una delle voci più toccanti del jazz bianco.** Preferiva utilizzare i toni medi e medio bassi dello strumento, anche se, a cavallo tra gli anni Cinquanta e il successivo decennio, si distinse per un attacco fermo e deciso, che risentiva del nuovo clima espressivo creatosi sulla scena jazzistica con l'avvento dello hard bop.

**Dalla fine del 1953**, separatosi da Mulligan, Baker iniziò a presentarsi come leader, **alternando la tromba e il canto.** La sua voce proponeva lo stesso tono intimista che otteneva con la tromba e negli ultimi anni, quando ormai faticava moltissimo a suonare a causa di gravi problemi al labbro e ai denti, dovuti all'uso costante di stupefacenti, **l'utilizzo del canto scat gli permetteva di riprodurre con la voce il fraseggio trombettistico, con effetti di straziante poesia.** La sua era una voce dal timbro sottile, flebile, che sembrava dovesse spegnersi da un momento all'altro e lasciava affiorare la tragicità esistenziale. Baker morì nel 1988, cadendo da una finestra di un hotel di Amsterdam, probabilmente assassinato da qualche spacciatore.

## ■ Modern Jazz Quartet

Intorno al 1946, il trombettista Dizzy Gillespie stava mettendo a punto il bebop per grande orchestra, cercando di riprodurre il clima espressivo dei piccoli gruppi guidati da lui o da Charlie Parker in un organico di più vaste dimensioni, come la big band classica. La solida sezione ritmica era formata da un brillante vibrafonista dalle spiccate qualità di improvvisatore, **Milton Jackson**; da un colto, rigoroso pianista, **John Lewis**, quasi laureato in antropologia e studente della Manhattan School of Music; dal maestoso, inarrivabile contrabassista **Ray Brown**; infine, dal raffinato e insieme vigoroso batterista **Kenny Clarke**, il principale inventore del moderno *drumming* jazzistico. I quattro diedero vita al **Milt Jackson Quartet** del 1951, embrionale nucleo del

Un artista  
"maledetto"

Una delle voci  
più toccanti  
del jazz bianco

Baker cantante

Le origini  
del quartetto

futuro **Modern Jazz Quartet**, che nel 1952, dopo la sostituzione di Ray Brown con **Percy Heath**, incise i primi dischi. L'esigenza originaria del Modern Jazz Quartet era collocare le improvvisazioni dei solisti in strutture più evolute di quelle utilizzate solitamente nel jazz. Ma merito di John Lewis fu quello di riuscire a sfruttare **anche l'energia dei solisti, creando opere equilibrate, autenticamente jazzistiche e di grande bellezza**. Del resto, Lewis non si è mai lasciato tentare dal formalismo e nemmeno dalle suggestioni sonore di un facile impressionismo; ha cercato, piuttosto, di trovare **una sintesi fra il rigore sonoro del cool, la libertà creativa del bop e alcuni elementi formali della musica europea del primo Settecento**, ma senza mai perdere di vista lo swing e il blues feeling. Dopo aver inciso vari album, nel 1974 il Modern Jazz Quartet si sciolse, per poi ricostituirsi nel 1981.

Il ruolo di Lewis

Sintesi fra cool, bop e musica colta del primo Settecento

### ■ Jimmy Giuffrè

**James Peter Giuffrè**, detto **Jimmy Giuffrè** (Dallas 1921), clarinetista, sassofonista, compositore e arrangiatore, divenne celebre per il brano *Four Brothers* (1948), scritto per W. Herman. Negli anni Cinquanta diresse raffinati complessi di tendenza *West Coast*, dallo **stile antidrammatico e antiretorico, sussurrato ed elegiaco** (*Western Suite*, 1959). Nel 1961 incise per la Verve due album, con il giovane pianista canadese **Paul Bley** e con **Steve Swallow** al contrabbasso: *Fusion* e *Thesis*. In un successivo tour europeo il gruppo evidenziò ulteriori passi avanti, per poi spingersi ancora oltre con lo stupendo *Free Fall*, **cinque episodi per clarinetto solo, due duetti Giuffrè-Swallow e tre trii incisi nel 1962**. I tre si riunirono nuovamente in uno studio newyorkese nel 1989 per la registrazione di materiale poi confluito in due CD, di grande, assoluta bellezza, col titolo *The Life of a Trio*: **sonorità purissime, climi rarefatti e altamente evocativi, empatia praticamente perfetta fra i tre musicisti**.

Uno stile antiretorico

"Free Fall"

"The Life of a Trio"

## Nero hard bop

Verso la metà degli anni Cinquanta il bop aveva ormai raggiunto la sua piena maturità. I suoi elementi melodici, armonici e ritmici, che all'inizio erano stati il frutto di una serie di sperimentazioni, avevano trovato delle regole definitive su cui modellarsi. Su questo sfondo, un gruppo di musicisti che faceva capo soprattutto al pianista **Horace Silver** e al batterista **Art Blakey** iniziò a **elaborare un nuovo linguaggio, un idioma più robusto e schematico del bebop**,

Il "funky"

Una reazione  
all'intellettualismo  
del bebop

I valori afroamericani

su cui pure era basato, **al quale fu attribuito l'appellativo di hard bop (bop duro)**, ma che altri definirono con un termine specificamente neroamericano: "**funky**". L'hard bop nacque e venne praticato, infatti, da complessi neri a New York e ne furono pionieri solisti bebop ritrovatisi dopo la crisi del movimento (M. Davis, A. Blakey e M. Roach) e giovani pieni di nuovo slancio (C. Brown, H. Silver, S. Rollins e J. Coltrane).

**Il bop non era stato assimilato a fondo e interamente dalla comunità nera: appariva troppo ermetico ed eccessivamente intellettuale.** Da qui la necessità di renderlo più semplice formalmente e di esaltare il suo valore prettamente musicale attraverso l'adozione di alcune forme folcloriche che lo facessero apparire meno sofisticato, anche se sempre formalmente evoluto. **Il disegno armonico venne perciò ricondotto a progressioni elementari e venne riscoperto l'arcaico *call and response***, che, assieme al beat basato su sei ottavi, permise alla comunità nera di fare entusiasticamente propria questa nuova musica. Era presente anche l'evidente volontà di instaurare una vera e propria barriera dinanzi a un mondo retto da "valori" essenzialmente bianchi. Si trattava di mettere in rilievo **i valori dell'etnia afroamericana**, che in quegli anni stava vivendo in America un forte rilancio, sia sul piano ideologico, sia su quello squisitamente politico. Il jazz veniva in tal senso fondendosi alle lotte per i diritti civili, alla rivendicazione di parità con i bianchi, all'affermazione che ***black is beautiful*** ("nero è bello").

### ■ Max Roach

La famiglia di **Maxwell**, detto **Max**, **Roach** (North Carolina 1924) si trasferì a New York quando lui aveva quattro anni, nel 1928. Dopo essersi avvicinato alla tromba attorno agli otto anni, Max si convertì alla batteria e nei primi anni Quaranta frequentò di giorno il conservatorio di Manhattan, per spostarsi la sera nei locali della 52ª Strada e di Harlem, dove si stava affermando l'idioma che avrebbe rivoluzionato il vocabolario del jazz: il bebop. **La profonda conoscenza della tradizione colta europea e la familiarità col pianoforte e con l'armonia** gli consentirono un'ampiezza di orizzonti e una sapienza organizzativa e concettuale non proprio comuni fra i jazzisti. Al Monroe's e poi al Minton's incontrava e osservava attentamente Parker, Gillespie, Monk, Kenny Clarke, figure già carismatiche. **Capofila dell'hard bop**, ne diresse con Clifford Brown il quintetto più tipico e a lui, più ancora che a Brown, si devono la **responsabilità concet-**

Capofila  
dell'hard bop

tuale del gruppo e la cura di vari arrangiamenti. Del 1958 è *Conversation*, il suo primo brano **per sola batteria: non un semplice assolo, bensì una composizione perfettamente strutturata**. È di qui che prese le mosse quella sapiente **reinvenzione melodica della percussione** di cui fu il protagonista.

"Conversation"  
per sola batteria

Roach fondò successivamente un nuovo gruppo con B. Little, incidendo due opere-manifesto del jazz di protesta nero: *We Insist!* (1960) e *Percussion Bitter Sweet* (1961), a cui partecipa la cantante Abbey Lincoln, sua moglie, fervida assertrice dei diritti della donna. La prematura morte di Little pareva aver spezzato la carriera di Roach, che negli anni Sessanta si ritirò a insegnare all'università e incise un solo grande disco, *Drums Unlimited*. Dal 1970 Roach è riapparso alla testa del suo quartetto stabile, ma le sue cose migliori restano una serie di opere sperimentali, tra cui arditi duetti con musicisti free (A. Braxton, A. Shepp, C. Taylor, World Saxophone Quartet) e con un quartetto d'archi.

"Drums Unlimited"

## ■ Art Blakey

Batterista dallo stile esplosivo, di forte impronta africana, **Arthur, detto Art, Blakey** (Pittsburgh 1919 - New York 1990) esordì ragazzino al pianoforte al termine delle sue giornate, durante le quale lavorava come operaio in una fonderia. Appresa la batteria, lo vollero con sé prima Errol Garner e poi Fletcher Henderson. Nel 1941, durante una tournée nel Sud, venne arrestato (senza altro motivo che il colore della pelle) ad Albany e picchiato duramente dalla polizia, tanto da riportare una frattura al cranio che costrinse i medici ad applicare una piastra metallica. La sua definitiva affermazione iniziò con il 1944, l'anno in cui venne chiamato nella band di Billy Eckstine. Per i magri guadagni e la crisi conseguente alla perdita della moglie Clarice, lasciò Eckstine per andare in Africa, alla riscoperta delle sue radici. Per qualche mese Blakey visse in Ghana e in Nigeria, in contatto strettissimo con percussionisti locali che gli rivelarono universi musicali sino ad allora inimmaginati e gli fecero sperimentare il senso profondo della fraternità. **Dai percussionisti africani Art apprese anche i significati della poliritmia e alcune sonorità**, che gli permisero di mettere a punto un proprio stile che seguiva le orme africane.

La lezione  
dei percussionisti  
africani

Tornato a New York, nel 1947 si unì a **Thelonious Monk** nei trii e quintetti che il pianista aveva organizzato per la storica serie di incisioni per la Blue Note. Nel 1952 Blakey si unì al **pianista Horace Silver** (1928), prima in trio poi in quintetto: era molto evidente quanto le fonti di ispirazione e i

Con Monk  
e H. Silver

concetti innovatori dei due fossero simili. Silver amava privilegiare gli elementi blues e Art Blakey, dal canto suo, si trasformò in un vero e proprio propulsore ritmico per Horace Silver, con il suo *drumming* autoritario e diretto che guidava tutta la trama musicale.

Art Blakey  
e i Jazz Messengers

Dal 1954 alla morte diresse i **Jazz Messengers**, una formazione hard bop da lui stesso fondata, di **taglio austero ed energico**, nelle cui fila, rinnovate di continuo, furono lanciati molti giovani solisti (C. Brown, J. Griffin, W. Shorter, C. Walton, K. Jarrett, W. e B. Marsalis, T. Blanchard, W. Roney).

### ■ Sonny Rollins

Theodor Walter, detto Sonny, Rollins (New York 1930) nacque in una famiglia di origini caraibiche. **Esordì come sassofonista** (1948) con i grandi del bebop: B. Powell, M. Davis, J.J. Johnson. **Rivelò una sonorità di grande potenza e una travolgente sicurezza. Entrò poi nel quintetto di M. Roach e C. Brown**, che con lui divenne il **gruppo-simbolo dell'hard bop**. Scomparso Brown (1956), rimase con Roach, incidendo diversi dischi e indicando al jazz la via di un solismo dagli ampi ed elaborati sviluppi. **Capolavoro assoluto è la *Freedom Suite* (1958), in cui Rollins risolve molti problemi del rapporto scrittura-improvvisazione nel jazz e regala una musica in cui emergono tutti gli aspetti della sua personalità artistica: la sensualità dei brani lenti, il vigore boppistico, la capacità di utilizzare ritmi ternari, il gusto per le frasi beffarde e ironiche.** La crescita di J. Coltrane e O. Coleman gli pose nuovi dubbi, inducendolo a un secondo ritiro (1959-61) per concedersi la possibilità di fermarsi e di osservare esattamente a che punto si trovasse, dove stesse andando e in che direzione si stessero muovendo gli altri musicisti. Rientrò con *The Bridge* (Il ponte, 1962), senza grandi cambiamenti sostanziali. Dopo la pubblicazione di *East Broadway Run Down* (1966) Rollins si ritirò ancora, dedicandosi allo studio di alcune filosofie orientali, ma anche a viaggi e **lunghi soggiorni in India e Giappone**. Tornato in scena (1970), **adottò colori e ritmi rock**, volendo a tutti i costi incorporare nella propria musica quella più attuale, senza rendersi conto di essere già un **classico**, non obbligato ad "aggiornarsi". La maggiore opera recente è *Soloalbum* (1986), registrazione di un concerto in solo tenuto nel giardino del Museum of Modern Art di New York, nella quale rivivono gli antichi splendori e la profonda, straordinaria vitalità interiore di questo eccezionale artista.

Il quintetto con  
Roach e Brown

"Freedom Suite"

I soggiorni in India  
e Giappone

"Soloalbum"

## PER UN APPROFONDIMENTO

**Bibliografia**

- M. Davis, *Miles*, Rizzoli, Milano 1990.
- F. Fayenz, *Lennie Tristano*, Nuovi Equilibri, Roma 1995.
- G. Salvatore, *Miles Davis*, Nuovi Equilibri, Roma 1995.

**Discografia**

- M. Davis, *The Complete Birth Of The Cool*, Capitol Jazz 94550.
- M. Davis, *Filles de Kilimanjaro*, Columbia CK 46116.
- M. Davis, *Sketches of Spain*, Columbia 460 604-2.
- M. Davis, *Workin'/Steamin'/Cookin'/Relaxin'*, Prestige OJC 296/391/128/190 (4 CD).
- M. Davis, *Kind of Blue*, Columbia 460 603-2.
- L. Tristano, *Lennie Tristano*, Atlantic 8122-73712-2.
- L. Tristano, *The New Tristano*, Atlantic 7567-80475-2.
- L. Konitz, *Conception*, Prestige CD 1726-2.
- L. Konitz, *Lee Konitz With Warne Marsh*, Rhino/Atlantic 8122-75356-2.
- G. Mulligan, *The Complete Pacific Jazz and Capitol Recordings*, Mosaic MD3-102 (3 CD).
- G. Mulligan, *Paris 1954 / Los Angeles 1953*, Vogue VG 655 616.
- C. Baker, *Chet Baker in Milan*, Original Jazz Classics CD 370-2.
- C. Baker, *My Old Flame: Chet Baker Quartet Live*, Pacific Jazz 31573.
- J. Giuffrè, *Jimmie Giuffrè Three 1961*, Ecm 849 644-2.
- M. Roach, *Drums Unlimited*, Atlantic 81361-2.
- A. Blakey, *Caravan*, Original Jazz Classics CD 838-2.
- A. Blakey, *A Night at Birdland vol. 1-2*, Blue Note 32146/7-2 (2 CD).
- D. Brubeck, *Dave Brubeck's Greatest Hits*, Columbia 32046.
- G. Mulligan, *Soft Shoe*, Dreyfus Jazz.
- M. Jackson, *Milt Jackson Quartet*, Prestige OJCC>D-001-2.
- J. Giuffrè, *Free Fall*, Columbia CK 65446.
- H. Silver, *Horace Silver And The Jazz Messenger*, Blue Note 46140-2.
- M. Roach, *Max Roach + 4*, Emarcy/Universal MG 36098.
- S. Rollins, *A Night At The Village Vanguard*, Blue Note 99795 (2 CD).
- S. Rollins, *Freedom Suite*, Original Jazz Classics CD 067-2.
- S. Rollins, *The Bridge*, RCA/Jazz 743 211 92782.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

**MILES DAVIS**

Artista sensibilissimo nel cogliere le nuove tendenze, i mutamenti nelle forme dell'espressione, Miles Davis ha compiuto un itinerario quasi unico, muovendo i primi passi nel bebop per approdare al cool, passando poi dallo hard bop al jazz modale, al rock e all'elettronica. Nell'estate del 1948, dopo l'esperienza con Parker, Davis cominciò a frequentare il pianista e arrangiatore Gil Evans: nacque una musica di sonorità lieve e una nuova estetica, quella del cosiddetto cool jazz. Nel 1955 Davis fondò un quintetto hard bop destinato a entrare nella storia del jazz, in quanto esempio di bop equilibrato e perfezione formale. Sciolto il quintetto e riavvicinatosi a G. Evans, Davis realizzò una trilogia superbamente raffinata e liri-

## segue

ca: *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958) e *Sketches of Spain* (1959-'60). Nel frattempo (1957), Miles Davis aveva inciso la colonna sonora del film *Ascensore per il patibolo* di Louis Malle, opera che contiene anticipazioni della nuova svolta di Miles verso la modalità. Tra marzo e aprile del 1959 registrò *Kind of Blue*, ritenuto da molti il miglior disco di Davis. Nel 1963 fondò un nuovo quintetto, ma, abbandonato in parte dal pubblico, dopo varie esitazioni si accostò al rock e introdusse strumenti elettrici nel complesso (1969) che aveva riunito.

## COOL JAZZ

*Tristano*

C'è un disco del 1949-50, realizzato da Miles Davis con Gil Evans, che si intitola *The Complete Birth of the Cool*: in realtà, la vera nascita del cool risale a **Lennie Tristano**, che a partire dal 1945-46 stemperò certi picchi emozionali e climatici del bebop, pur rispettandone le innovative intuizioni. Egli si spinse verso un cool jazz europeizzante, geometrico, talora dissonante e scontroso e pose come unico fulcro creativo il flusso assolutamente aleatorio scaturente dalla consonanza degli esecutori.

*Konitz*

Il sassofonista contralto **Lee Konitz**, solista riflessivo, fu in un primo tempo seguace per antonomasia di Tristano ed esponente di primo piano del cool.

*Mulligan*

Una via di mezzo tra sperimentalismo e facili atmosfere fu aperta (1952) dal baritonista **Gerry Mulligan**, il cui successo finì per trasformare il cool jazz in un nuovo stile, il californiano, o *West Coast*.

## HARD BOP

L'hard bop nacque verso la metà degli anni Cinquanta: ne furono pionieri solisti bebop ritrovatisi dopo la crisi del movimento (M. Davis, A. Blakey e M. Roach) e giovani pieni di slancio (C. Brown, H. Silver, S. Rollins e J. Coltrane), che iniziarono a elaborare un idioma più robusto e schematico del bebop, al quale fu attribuito l'appellativo di hard bop (bop duro), ma che altri definirono con un termine specificamente neroamericano: "funky". La struttura formale dello hard bop privilegiava la semplicità di esecuzione e la pulsazione ritmica veniva utilizzata in misura assai più marcata che nel bop d'origine. Né mancò l'evidente volontà di mettere in rilievo i valori dell'etnia afroamericana, che in quegli anni stava vivendo in America un forte rilancio, sia sul piano ideologico, sia su quello squisitamente politico.



# 28 Il jazz contemporaneo

*Il jazz, forse l'unica vera nuova musica del Novecento, ha percorso in poco meno di un secolo rivolgenti stilistici analoghi a quelli che la musica colta europea ha vissuto in oltre quattro secoli, ed è **passato, dalla polifonia neworleanista alle forme più libere e atonali**. Negli ultimi decenni il panorama contemporaneo del jazz propone un **caledoscopio di posizioni**. Sono però individuabili matrici comuni, spostamenti, derivazioni, ibridazioni e contaminazioni di generi, stili, idiomi; **contaminazioni linguistiche** non soltanto all'interno del variegato panorama jazzistico, ma altresì **fra il jazz e la musica colta contemporanea o la musica etnica**. È il mondo impervio nel quale si cristallizzano **le forme di ardita bellezza dell'improvvisazione**; il vasto mondo senza frontiere e multilinguistico dell'**etno-jazz**; il mondo artificiale e sincretico della *fusion*; il mondo elettrizzato del **jazz-rock**; il mondo vulcanico, imprevedibile, avanguardistico e primitivistico insieme dell'AACM.*

## Jazz modale

Presente in diversi stili jazz contemporanei, la **tecnica modale** risale alla musica antica e ricorre in molta musica extraeuropea di ogni epoca: un unico accordo può sostenere, con le sue eventuali varianti, sviluppi anche molto dilatati e complessi (di cui J. Coltrane, per esempio, fu un maestro), che si appoggiava sopra un "pedale" iterato a piacimento, e non sulla classica successione tonica-dominante-ecc., e non prevedono alcuna gerarchia precostituita fra le sette note della scala, visto che chi suona, o in particolare improvvisa, non ha il condizionamento delle cadute su questo o quell'accordo del giro. Nel jazz la modalità è presente dalle origini, per la coesistenza delle scale europee maggiore e minore con altre proprie della musica africana e del blues. Tuttavia, fino a circa il 1955 l'armonia del jazz si fondò in buona parte sulle funzioni tonali. Con *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953) di Russell, però, il jazz si è spostato verso una **modalità sistematica**, caratterizzata da un proprio sistema teorico non europeo; in esso gli improvvisatori si muovono su varie scale, usate **simultaneamente o in successione**. Sulla scia di Russell adottarono la tecnica modale Gil Evans, Davis, Bill Evans, Mingus, Coltrane e McCoy Tyner nelle loro composizioni adottarono i sette modi del gregoriano antico, nonché scale inconsuete di 5, 6, 8 suoni. Uno degli **album-manifesto**

Che cos'è  
la tecnica modale

La modalità  
sistematica

Un manifesto:  
"Kind of Blue"

del jazz modale fu *Kind of Blue* di Davis. Impiegata anche nel free e nel jazz-rock successivi, la modalità ha dato origine anche allo hard bop modale grazie soprattutto a **W. Shorter** e **H. Hancock**. La modalità è presente, sia pure in modo meno vistoso, anche nel free jazz e nella scuola di Chicago (AACM).

### ■ George Russell

**George Allan Russell** (Cincinnati, Ohio 1923) esordì come batterista, ma poi, ammalatosi di tubercolosi, si dedicò alla composizione nei lunghi periodi di degenza ospedaliera. La sua prima partitura di rilievo, *New World*, scritta per B. Carter (1945), preannunciava un talento visionario. Frequentati i maestri del bebop, regalò a D. Gillespie lo splendido arrangiamento di *Cubana Be Cubana Bop* (1947). Del 1951 sono due pagine per sestetto, *Odjenar* e la folgorante *Ezz-Thetic*. Entrambi i pezzi furono registrati da Lee Konitz. Costretto a un nuovo, lungo ricovero, scrisse *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation* (1953), **massima opera teorica del jazz**, in cui Russell sistematizzava l'evoluzione dell'armonia jazz e **additava la via al jazz modale**. Nel suo sistema, **invece di utilizzare le classiche scale maggiori e minori, vengono utilizzati i parametri del modo lidio** (che comincia in fa), uno dei cosiddetti modi della musica greca. Il sistema di Russell offre rapporti **che consentono, seguendo il riferimento modale, di riconciliare una tonalità con tutte le altre**, cosicché **l'improvvisatore può effettuare sostituzioni armoniche in tutta libertà**, e questo è forse l'aspetto più interessante del sistema. Al suo rientro (1956), incise l'album *Ezz-Thetic*, in cui dirigeva un sestetto senza suonarvi. Con una grande orchestra costituita appositamente (e che comprendeva Bill Evans, Max Roach e John Coltrane) produsse il poema musicale *New York New York*. In *Jazz in the Space Age* (1960) i movimenti orchestrali sono collegati da interludi dei piani di Bill Evans e Paul Bley, che suonano insieme frasi irregolari improvvisando ognuno a suo modo.

Teorico del jazz  
e della modalità

"Ezz-thetic"

### ■ Bill Evans

Nato in una famiglia borghese dalle solide radici economiche, **Bill Evans** (Plainfield, New Jersey, 1929 - New York 1980) fu studente di violino, flauto e pianoforte. Introdotto nel mondo musicale newyorchese da Tony Scott, **Evans si impose all'attenzione per il suo tocco strumentale, le sue concezioni musicali, le sue aeree escursioni armoniche, la sua architettura pianistica**, tanto da indurre M. Davis, nel

## COMPOSITORI E INTERPRETI

Non è agevole, parlando di jazz, fissare i confini fra composizione e interpretazione, poiché la prima dovrebbe essere l'elemento fondamentale per l'improvvisazione, come è in genere nella musica afroamericana. D'altronde, se per compositori intendiamo quei musicisti che scrivono la loro musica su partiture che poi devono essere eseguite, possiamo facilmente immaginare che il mondo del jazz non abbondi di figure ascrivibili a un ruolo così specifico. Ci sono, piuttosto, molti arrangiatori, ma comunque il loro lavoro raggiunge solo di rado la complessità di scrittura che per gli europei è sinonimo di un lavoro di autentica composizione. Il jazzista è, invece, un compositore istantaneo, che costruisce la sua musica – a volte anche a un livello di complessità assai arduo – nel momento stesso dell'esecuzione, e dunque improvvisando. Non v'è dubbio, comunque, che il jazz ha avuto gran-

di compositori, che, pur essendo anche solisti, hanno acquisito una fama maggiore per le loro opere. Basterebbe rammentare, fra essi, Jelly Roll Morton e Fats Waller, due grandissimi pianisti. Per consuetudine, si considera compositore per eccellenza Duke Ellington, che scrisse musiche immortali sempre tenendo presente chi, fra i solisti della sua orchestra, le avrebbe suonate in posizione preminente. George Russell fu certo tra i pochi che si possano definire compositori nel senso europeo del termine, l'unico a cui si debba un contributo teorico significativo proveniente dal mondo del jazz. Chi si ritiene sempre e soprattutto un compositore fu poi Charles Mingus, certo eccellente contrabbassista, che tuttavia soleva affermare: "Io non mi considero né un bassista né un leader dei miei gruppi, ma solo un compositore. Ciò che è importante, per me, è scrivere: quando ho finito, è finito tutto".

1958, a ingaggiarlo per il suo gruppo. Evans lasciò Davis alla fine del 1958 per tornare **nell'ideale dimensione del trio**. Stava per maturare il periodo aureo che vide Bill Evans accompagnarsi con **Scott La Faro** – che scomparirà prematuramente dopo poco – al basso e **Paul Motian** alla batteria. La Faro era, al pari di Evans, portato naturalmente a creare in modo stimolante, **utilizzando con estrema eleganza la melodia**: se a ciò si aggiunge il *drumming* sciolto (e discreto) di Motian, si comprendono i motivi dell'immediato successo del trio. Prima con *Portrait in Jazz* e, in particolare, con *Explorations*, Evans ottenne la definitiva consacrazione. La sua popolarità esplose con lo stupendo *Conversations with Myself*, ottenuto con la sovrapposizione di ben tre parti pianistiche suonate tutte da lui con il semplicissimo espediente di ascoltare in cuffia la prima, incidendo la seconda, e poi riascoltando le prime due per creare la terza. Nel 1972 iniziò la collaborazione con George Russell. Nonostante una persistente dipendenza dalla droga, Evans continuò a creare superbe composizioni e a esibirsi come solista estremamente virtuoso sino alla scomparsa. Il suo fu un personalissimo microcosmo, maneggiato sul piano melodico con rara bellezza espressiva. **Lirico di razza sopraffina, dallo swing sottile ed elegantissimo**, Evans ritenne

Il trio con La Faro e Motian

"Explorations"

"Conversations with Myself"

Espressività  
e bellezza formale

sempre che, per poter “cantare”, la musica dovesse avere caratteristiche di purezza, **coniugando l'espressività con la bellezza della forma.**

## Charles Mingus

Particolarissima miscela “razziale” di nero, svedese, cinese e indiano, **Charles Mingus** (Nogales, Arizona 1922 - Cuernavaca, Messico 1979) studiò violoncello e poi contrabbasso con maestri jazz e classici, approfondendo contemporaneamente la conoscenza dei grandi del jazz (Ellington soprattutto, ma anche Art Tatum, con il quale suonò agli inizi), senza mai trascurare i compositori europei, da Debussy a Stravinskij. Mingus seppe essere un musicista e un compositore atemporale, capace di guardare agli sviluppi del jazz con la stessa attenzione con cui guardò, sempre, a quanto era accaduto prima che egli apparisse sulla scena. **Mingus fu sempre spinto da un inesauribile dinamismo a inserire nella sua musica sia le radici del jazz, sia Ellington, il bop parkeriano e la scuola cool di Lennie Tristano, il rivoluzionario hard bop e lo stesso free jazz, fondendo in modo mirabile tutti questi linguaggi,** con un risultato finale al cui equilibrio poteva giungere solo un compositore eclettico, inquieto e lungimirante come egli fu.

Una fusione  
di linguaggi

### ■ Dai primi Jazz Workshop a “*Pithecanthropus Erectus*”

Agli inizi degli anni Cinquanta Mingus, con il suo contrabbasso, divenne noto nel mondo del jazz entrando nel trio del vibrafonista Red Norvo. Nel 1952, assieme a Max Roach, decise di dar vita a una propria etichetta discografica indipendente, la Debut, e per essa organizzò a Toronto un leggendario concerto con C. Parker, D. Gillespie, B. Powell e M. Roach. Mingus riunì i musicisti che avevano accettato di collaborare con lui in gruppi detti **Workshop, veri e propri laboratori di creatività, provocazione, agitazione, dinamismo formale.** La ragion d'essere di tali gruppi fu l'improvvisazione collettiva, rivestita però sempre di tessuti armonici e melodici di eleganza sovrastante. La prima, grande opera che consacrò C. Mingus fu ***Pithecanthropus Erectus***, una lunga suite in quattro movimenti che ripercorre, con un'espressività senza possibili paragoni (non solo sul piano musicale), l'evoluzione del genere umano. Quest'opera è basata sulla più libera improvvisazione ed è emblematica soprattutto per la simbiosi fra jazz e modernità: la sua **polifonia** prefigura con tutta evidenza il **free jazz**, il jazz libero.

I Workshop

“*Pithecanthropus Erectus*”

## ■ Libertà espressiva e padronanza del tempo

A partire da quest'epoca, il contrabbassista-leader caratterizzò le proprie musiche con un atteggiamento di estrema libertà. **Difensore convinto**, e talvolta persino rabbioso, **dei diritti dei neri**, Mingus spesso farci la sua musica di atteggiamenti provocatori. Nel 1957 dette vita a due notevoli album: *The Clown* e, soprattutto, *Tijuana Moods*, un'altra opera nella quale l'elemento orgiastico è evidentissimo (seppur ferreamente controllato). Nel 1959 Mingus entrò tre volte in sala d'incisione e ogni volta ne uscì un capolavoro: prima *Blues & Roots*, un album espressamente calato nelle origini della musica afroamericana, basato quindi sul blues e sul gospel; poi *Mingus Ah Um*, in cui si evidenziano un notevole rigore organizzativo del materiale sonoro e una serie di omaggi a musicisti stimati, quali L. Young e C. Parker; infine, *Mingus Dynasty*, nel quale dominante è la rivisitazione innovativa delle musiche di Ellington. Dalla fine degli anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta Mingus visse la sua epoca creativa più completa: aveva ormai conquistato un perfetto controllo del suo strumento e la conseguente **padronanza assoluta del tempo**, così da ricavarne una **sonorità robusta e tagliente**.

Difensore  
dei diritti dei neri

"Tijuana Moods"

## ■ Il santo nero

*The Black Saints and The Sinner Lady*, analogamente all'ellingtoniano *Black, Brown and Beige*, unisce sei movimenti in forma di suite. Massima espressione del genio di Mingus, *The Black Saints and The Sinner Lady* è un lavoro di **amplissimo respiro**, articolato in strutture aeree e **ricchissimo di componenti tipicamente neroamericane**, intessuto di situazioni musicali che esprimono assieme **violenza e angoscia, tenerezza e passionalità, umori primordiali e tinte marcatissime**. Tale molteplicità sonora rende ben poco agevole comprendere dove finisca l'influenza ellingtoniana e inizi l'atmosfera mingusiana, con le dissonanze delle trombe sordinate, i duetti fra la batteria e il trombone, gli ottoni che dissacrano la sortita pianistica di Mingus stesso. Successivamente a questo disco egli condusse, tra il 1963 e il '64, tournée in tutto il mondo, con i vertici (e le incisioni) del *Great Concert* di Parigi, di Stoccarda e Berlino.

"The Black Saints  
and The Sinner  
Lady"

## ■ Tramonto con "Epitaffio"

Dopo uno straordinario concerto tenuto al Festival Jazz di Monterey, Mingus alternò periodi fecondi, splendide esibizioni, trascinanti tournée e periodi di buio, in cui conobbe anche il ricovero in ospedale psichiatrico. Negli anni Set-

"Epitaph"

tanta tornò insistentemente in Europa. Nel 1978 si trasferì con la moglie a Cuernavaca, in Messico, per affidarsi alle arti "taumatugiche" di una vecchia fattucchiera. Il 5 gennaio del 1979 la sua pur fortissima fibra crollò definitivamente. Charles volle che le sue ceneri venissero sparse sul fiume sacro dell'India, il Gange. Dopo la sua morte è stato scoperto *Epitaph*, un'immensa suite jazz che non ha paragoni anche solo dal punto di vista formale e ingloba pagine scritte a partire dal 1947, ma lasciate allo stato di appunti. Gunther Schuller, già collaboratore di Mingus, ne ha ricostruito e inciso la partitura, eseguendola in un concerto di oltre due ore pubblicato dalla CBS.

## La seconda rivoluzione del jazz: il free

Nuove libertà  
armoniche  
e strutturali

I caratteri  
del free jazz

Alla fine degli anni Cinquanta la musica afroamericana sembrava aver esaurito la propria maggiore vena creativa: l'impulso audace ed estremista del bebop era soltanto poco più di un ricordo. Un impulso al rinnovamento venne da Cecil Taylor e John Coltrane. Ma il cambiamento radicale acquistò concretezza con Ornette Coleman, grazie alla **creazione di nuove libertà armoniche e strutturali**, che, oltrepassando i limiti del jazz convenzionale, **assunsero la connotazione di una rivoluzione estetica**: la rivoluzione del free jazz. Il termine **free jazz**, o **jazz informale** (ma alcuni critici preferiscono l'espressione più generica di *new thing*, la cosa nuova, con la quale sono state indicate le sue prime manifestazioni all'inizio degli anni Sessanta; altri, le denominazioni di *new jazz* o *free music*), mette bene in luce i caratteri più importanti di questo stile d'avanguardia: **l'abolizione di ogni schema formale** e quindi dei punti obbligati di cui il jazz precedente abbondava; **il massimo spazio lasciato all'improvvisazione di tutti gli strumenti**, su un piano di **totale pariteticità**, compresi gli strumenti ritmici; **l'abbandono abbastanza frequente del sistema tonale**. Alla radice di questi suoni in libertà si sono insinuati moventi di carattere politico, con una forte carica di opposizione alle discriminazioni razziali e sociali e con l'adozione di **mezzi espressivi volutamente urtanti, provocatori e naturalistici**. A un simile risultato, che ha inserito il jazz nel dramma dell'arte contemporanea, si è giunti attraverso gli assoli lunghissimi e sempre più liberi degli esponenti dell'hard bop, di S. Rollins, Dolphy, Coltrane e altri, e attraverso le forzature tonali di O. Coleman, erede di C. Parker. Tra i principali esponenti del free jazz sono A. Shepp, A. Ayler, R. Rudd e lo stesso Coleman.

## ■ Sperimentazione e polistrumentismo:

### Eric Dolphy

**Eric Allan Dolphy** (Los Angeles 1928 - Berlino 1964) visse in una famiglia felice, di ceto medio-basso, ma culturalmente aperta e sensibile. Affascinato dalla musica sin da bambino, studiò oboe e clarinetto; grazie ai dischi di Ellington e C. Hawkins venne attratto dal jazz e si procurò un sax alto, divenendo ben presto un fan di C. Parker. Dopo aver prestato servizio militare, nel 1954 fece due eccezionali e decisive conoscenze: Coleman e Coltrane. Coleman era già il sassofonista sconsigliato pagato perché non suonasse, ma per Dolphy la sua conoscenza del sax alto e la sua concezione musicale erano autorevoli e affascinanti. Nel 1960 Dolphy si stabilì a New York, iniziando un periodo di attività intensissima durante il quale si fece conoscere da un vasto pubblico, incise i primi album a suo nome. Con Mingus incise un album prima di compiere un leggendario tour estivo in Europa. A fianco di Coleman guidò, invece, il secondo quartetto protagonista dell'*Atlantic Free Jazz*, destinato a fornire il nome a tutto un nuovo, rivoluzionario filone. Il 1961 fu un anno di attività ancor più frenetica, con collaborazioni strepitose: fra le altre, *Ezz-Thetics* di G. Russell, *Percussion Bitter Sweet* di M. Roach e soprattutto *Olé* e *Africa-Brass* di Coltrane (questo fu, forse, il sodalizio più emozionante e capace di aprire nuovi orizzonti al jazz, ma incompreso da pubblico e critica, che facevano una fatica terribile a seguire le squassanti, temerarie escursioni sonore dei due musicisti). Nel 1963 tornò a fianco di Mingus e nel 1964 incise il suo capolavoro, *Out to Lunch*. Entro strutture liberissime, ma in cui si avverte un preciso disegno complessivo, Dolphy convogliò cinque nuove composizioni. Nel giugno 1964, mentre si trovava in un jazz-club di Berlino, fu colto da male: si spense dopo qualche ora di agonia, dovuta all'acutizzarsi di una grave forma di diabete.

Il sodalizio  
con Coltrane

**Sperimentatore vorace e solista dirompente, campione del polistrumentismo** (suonò il sax alto, il flauto, il clarinetto basso), Dolphy si creò una **poetica personale** sposando il blues con Schönberg, con Berio e la musica indù.

Sperimentatore  
vorace

## ■ Il melodista del free: Ornette Coleman

Di famiglia appartenente alla classe nera più povera, **Ornette Coleman** (Fort Worth, Texas 1930) studiò musica da autodidatta, forgiandosi un linguaggio originalissimo e irregolare. Coleman emergeva dalla massa degli imitatori di Parker: **la voce del suo strumento, un curioso sax alto di plastica bianca, appariva come qualcosa di totalmente nuovo: era**

Un sax alto di  
plastica bianca

scarna, priva di qualunque compiacenza formale e presentava un'emissione curiosamente simile a quella della voce umana. Nel 1958, a ventotto anni, Coleman incise il suo primo disco, *Something Else!!!* (Qualcosa di diverso!!!). Nel 1959 registrò un secondo album, *Tomorrow is the Question!*, nel quale metteva già in luce la sua radicale tendenza poetica a caricare di uno straordinario *blues feeling* tutti gli aspetti della sua musica. La spregiudicatezza nell'uso delle armonie, del ritmo e delle strutture musicali, la libertà morfologica e sintattica della sua musica non vennero etichettate come sperimentali o intellettuali, bensì come qualcosa di libero e spontaneo. Coleman ammetteva candidamente di non avere alcun progetto teorico alla base di ciò che stava realizzando, né aveva intenzione di essere l'artefice di una rivoluzione musicale. Ornette era un uomo musicalmente libero, dal carattere ingenuo, profondamente legato alle tradizioni del folk-blues, grezzo e umile, dal quale ereditò il suono e l'intonazione (aperta e libera, col frequente ricorso a intervalli inferiori al semitono). Fra il 1959 e il 1960 pubblicò i primi tre album per l'Atlantic. Nel dicembre 1960 entrò in sala d'incisione per contribuire alla realizzazione di *Abstraction*, una composizione a impianto seriale di G. Schuller, e poi per l'album-manifesto della nuova musica, *Free Jazz*. Per l'occasione Coleman integrò il proprio quartetto (con Cherry, La Faro e Higgins) con un altro guidato dal clarinetto basso di Dolphy e comprendente anche F. Hubbard, C. Haden ed Ed Blackwell. Il doppio quartetto improvvisò in assoluta libertà per trentotto minuti, convergendo unitariamente soltanto in alcuni passaggi prefissati. Le improvvisazioni prevedevano sia le uscite dei quattro fiati singolarmente, ma sempre in rapporto dialettico di ognuno con gli altri tre, sia momenti di aleatorietà collettiva, sia, infine, dialoghi a due, rispettivamente fra i bassisti e i batteristi. Ne risulta una musica polifonica, dalle strutture complesse e magmatiche, carica di una grande tensione espressiva. L'album è l'autentica apoteosi dell'improvvisazione di gruppo e, insieme, massima esaltazione dei principi "armolodici" sostenuti da Coleman, secondo i quali l'armonia è il risultato di un insieme di melodie che si rincorrono e si sovrappongono in una sintesi multicolore di note e suoni. Nel 1962 Coleman formò un trio, che faceva una musica più severa e si esibì in concerto, appoggiandosi a un'orchestra ad archi, in una serie di composizioni di ispirazione post-schönberghiana. Nel 1972 incise *Skies of America*, suite per orchestra sinfonica e solisti jazz, più volte rielaborata, summa della sua multiforme poetica. Poco dopo,

Il legame  
con il folk-blues

"Free Jazz"

I principi  
"armolodici"



Coleman compì una svolta controversa, adottando strumenti elettrici e ritmi del rock, col conseguente risultato di alienarsi il suo vecchio pubblico senza guadagnarne uno nuovo. Estromesso per questo motivo dal mercato per un decennio, Coleman è ritornato nel 1987 con l'album *In All Languages*, eletto dai critici come miglior album degli anni Ottanta.

La svolta rock

### ■ Cecil Taylor: l'energia dell'avanguardia nera

Grande isolato della scena jazzistica e autore non amato da tutti, il pianista **Cecil Percival Taylor** (Long Island City 1933) si distingue in modo evidente non soltanto rispetto agli esponenti del jazz tradizionale o del bebop, ma anche agli stessi artefici del free jazz, corrente della quale è stato, insieme a Coleman, il principale protagonista. E se Coleman appare come il melodista assoluto del free, capace col suo lirismo di arrivare diritto al cuore dell'ascoltatore, **Taylor incarna invece nella sua musica tutta la straordinaria energia e vitalità sprigionatasi dall'avanguardia nera degli anni Sessanta**. Inoltre, Taylor sublima le proprie radici popolari in una musica di grande complessità, frutto di una cultura musicale di prim'ordine e di un'eccezionale tecnica pianistica. Ma questa adesione intellettuale ed emotiva alle proprie origini culturali e alla musica pianistica nera è il perno intorno a cui si muove la sintesi di Taylor, orientata, secondo la sua celebre dichiarazione, a "utilizzare l'energia e la tecnica dei compositori europei per mescolarla con la musica tradizionale dei neroamericani e creare nuova energia". Esordì nel 1955 col disco *Jazz Advance*, esibendo un **linguaggio aspro, in cui l'accentuato cromatismo produce armonie dissonanti, mentre le linee melodiche vengono deformate** e si evidenzia un approccio al piano fortemente percussivo. Il 1960 segnò ufficialmente la data di nascita del free jazz e l'abbandono da parte di Taylor di ogni residuo di armonia tradizionale: da questo momento, infatti, **utilizzò gli accordi in senso prettamente coloristico**. Nel 1962 trascorse un lungo periodo in Europa e abbandonò ogni **pulsazione ritmica regolare, sostituendola con una vibrazione istintiva**. Il suo pianismo si fece sempre più irruento e casuale, tenebroso ma pieno di un'intensa, dirompente vitalità, di arcani monosillabi, di scatti, di scorribande sulla tastiera, con rari abbandoni melodici. Tornato negli USA, Taylor incise due tra i suoi album più significativi: *Unit Structures* (che mostra in maniera più evidente il **legame con la musica seriale europea**) e *Conquistador*. Nel 1969 tenne in Europa, in particolare in Costa Azzurra, concerti memorabili, proponendo una **musica magmatica eppure controllatissima, ricca di eccessi stru-**

Straordinarie energia e vitalità

Una vibrazione istintiva

Musica magmatica e controllata

Un'esperienza  
elitaria

**mentistici di ogni genere.** In realtà, tutto è regolato da una rigorosa architettura "a strati", in cui differenti scale, accordi, ritmi, registri sono sovrapposti arditamente uno sull'altro. Ulteriormente consacrato dai concerti tenuti al Festival di Montreux del 1974 (*Silent Tongues*), nel 1979 a New York (*Historic Concerts*), ai festival di Berlino del 1986 (*For Olim*) e del 1988, Taylor è ormai un riconosciuto maestro, anche se la sua musica risulta **una delle esperienze meno facili di tutta la storia del jazz** e un'espressione totalmente inassimilabile al circuito dello *show business*.

### ■ Archie Shepp

**Archie Shepp** (Fort Lauderdale, Florida 1937) si rivelò nel 1960. La sua **sonorità al sax tenore, acre e strozzata**, lo pose subito in prima fila tra gli esponenti del free jazz. Le sue opere del 1965-68 (*Fire Music, Mama Too Tight, On This Night, The Way Ahead*) restano tra i vertici di quella scuola per la forza dei suoi assolo e per la tagliente scrittura d'assieme. È personaggio controverso per le clamorose prese di posizione politiche, contenute in poesie, drammi (*The Communist*), saggi e proclami. La sua vena creativa, al pari di quella polemica, si è però gradualmente appannata.

## John Coltrane

Un gigante  
sulla scena  
del jazz

**Ultimo autentico gigante apparso sulla scena del jazz**, tanto da far battezzare gli anni seguiti alla sua scomparsa come "l'era post-coltraniana", **John Coltrane** (Hamlet, North Carolina 1926 - New York 1967) fu, come ha scritto Arrigo Polillo, un "singolare personaggio che passò con disinvoltura, nel giro di pochi giorni, dall'eroina alle tazze di acqua calda; che, senza abbandonare il suo timido sorriso, inventò una musica furibonda che sembrava volesse esplorare le leggi dell'universo; che leggeva Einstein e i sacri testi indù e parlava di filosofia con gli amici jazzmen (che lo ascoltavano allibiti)". **Si avvicinò al clarinetto e al sax alto** attorno ai tredici anni. Nel 1947 incontrò il coetaneo, ma ben più famoso, Miles Davis; nel 1949 entrò nella band e poi nel sestetto di Dizzy Gillespie.

### ■ Da Miles a Monk e ritorno

Convertitosi all'Islam durante l'esperienza con Gillespie, nel 1955 si sposò con una ragazza decisiva per il suo futuro: Juanita Grubbs, la celebre Naima – questo il suo nome musulmano – a cui è dedicata la sua composizione forse più toccante. Pochi giorni dopo il matrimonio entrò per la prima

volta in sala d'incisione, come **secondo fiato, con il quintetto di Miles Davis**, col quale effettuò poi altre incisioni e continuò a suonare nei club. Nel 1956 Davis fu costretto a licenziare Coltrane per la sua dipendenza dagli stupefacenti. Il 1957 rappresentò per Coltrane l'“**anno zero**”. Affrontò e vinse “naturalmente”, prendendo per giorni solo acqua, la sua dipendenza dalla droga; si dedicò a letture mistiche e si avvicinò sempre più alle culture africane e orientali; musicalmente abbracciò i primi esperimenti modalì, rielaborando moduli del raga indiano. Rigenerato, in primavera diresse le prime sedute d'incisione a proprio nome ed entrò nel quartetto di **Thelonious Monk**, al cui fianco trovò stimoli fino a quel momento sconosciuti. La scrittura musicale di Monk, con i suoi inconfondibili accordi e le proverbiali sospensioni ritmiche, con il pianoforte che alternava silenzi carichi di pathos a riapparizioni improvvise, costituì un pungolo inesauribile per il suo già sensibilissimo orecchio armonico. Richiamato da Davis, contribuì alla realizzazione dello splendido *Kind of Blue* nella primavera del 1959. Nel corso dello stesso anno realizzò, inoltre, **la sua prima opera d'eccellenza, *Giant Steps***. Fra i brani dell'album, ancora piuttosto brevi, spiccano: il morbido, dolente *Naima*, uno dei capolavori lirici del jazz moderno, dedicato alla moglie; *Mister P.C.*, dedicato a Paul Chambers, spina dorsale del trio ritmico; e soprattutto *Giant Steps*, una sorta di autodedica per i “passi da gigante” compiuti per giungere alla realizzazione di questo disco.

Nel quintetto di Miles Davis

La liberazione dalla droga

Nel quartetto di Monk

“Giant Steps”

## ■ Musica religiosa?

Formò poi un quartetto (con **S. Davis** al contrabbasso, **McCoy Tyner** al piano ed **E. Jones** alla batteria) col quale incise album destinati a divenire pietre miliari del jazz moderno: il primo, *My Favorite Things* (1960), vendette 50 000 copie in un anno. Avvicinato S. Davis con il contrabbassista **Jimmy Garrison**, questo **quartetto memorabile** rimase unito 6 anni. Adottando la **tecnica modale**, grosso modo sino al 1964, Coltrane si ricongiunse idealmente agli antenati africani e islamici: su un fondale ripetitivo, elementare e pure sottilmente variato, si lanciava in lunghissime perorazioni, dall'effetto ora esaltante, ora ipnotico. **Agli inizi del 1965** incideva quello che viene per lo più indicato come il suo **capolavoro assoluto, *A Love Supreme*, una suite in quattro movimenti che Coltrane registrò con i soli Tyner, Garrison e Jones**. Nelle quattro parti di cui si compone (*Acknowledgement*, *Resolution*, *Pursuance* e *Psalm*: letteralmente, “ringraziamento” – ma anche “ammissione”, “rico-

Il suo quartetto

“A Love Supreme”

Il congiungimento  
con il divino

"Ascension":  
capolavoro  
dell'improvvisazione  
libera

noscimento" – "risoluzione", "conseguimento" e "salmo"), *A Love Supreme* esprime, attraverso tracciati musicali di solidissima struttura e ispirazione, l'estremo afflato di Coltrane: il congiungimento, per il tramite della creazione artistica, con l'elemento divino. Nel giugno 1965 egli riunì negli studi della Impulse undici musicisti, il proprio quartetto più i trombettisti F. Hubbard e D. Johnson, i sassofonisti M. Brown, J. Tchicai, A. Shepp e P. Sanders e A. Davis, secondo contrabbasso, tutti coinvolti in un ambizioso progetto: un unico, esteso brano pressoché interamente aleatorio, in cui i musicisti improvvisarono in uno stato di totale libertà, sia uno per volta, sia collettivamente. Ne uscì un nuovo capolavoro, *Ascension*, un'altra opera basilare nella parabola creativa di Coltrane. Ancora un lavoro "religioso", ma di una religiosità intesa non quale gratitudine panteisticamente rivolta al mondo, bensì come invito alla divinità a interessarsi alle cose del mondo. Una sorta di rito apocalittico, orgiastico, sabbatico, propiziatorio; ma anche una via d'iniziazione, quella di Coltrane al free jazz. *Ascension* può essere perciò considerata l'autentica chiave di volta della parabola artistica di John Coltrane, ormai ufficialmente annesso alla pattuglia dei freemen.

### ■ Verso il nudo suono prima del silenzio

Alla fine del 1965 il quartetto divenne definitivamente un quintetto, in concomitanza con l'abbandono di E. Jones e McCoy Tyner, a cui subentrarono il batterista Rashied Ali e la seconda moglie di Coltrane, la pianista Alice McLeod, e con l'innesto stabile di P. Sanders. Il quintetto Coltrane realizzò le sue ultime incisioni live. Tra febbraio e marzo 1967 Coltrane, che ormai soffriva di lancinanti dolori per un tumore al fegato, firmò due dei suoi lavori più riusciti ed emblematici: *Expressions*, per la cui realizzazione ritornò alla formula del quartetto, e *Interstellar Space*, in duo col solo Rashied Ali. Con *A Love Supreme* e *Ascension*, *Expressions* va a completare un ideale trittico delle opere coltraniane più illuminanti. Nel brano *To Be* Coltrane, suonando eccezionalmente il flauto, scandaglia fondali oscuri, ipnotici, rarefatti, gravemente tesi. Anche i tre episodi col sax tenore confermano questo intento di congiunzione conclusiva col nudo suono, purificando la materia da qualsiasi incrostazione. Nei quattro duetti di *Interstellar Space*, nonostante la costante presenza dell'elemento ritmico-percussivo, non c'è più alcuno strumento melodico che non sia il sax tenore di Coltrane: so-

"Expressions"

"Interstellar Space"

**lo canto, non di rado lacerato, e ritmo**, un po' come a riunire idealmente, all'esaurirsi della propria parabola creativa, le più avanzate propaggini del jazz con le radici africane. Nel 1967 moriva il musicista che in soli sette anni di carriera era riuscito a mettere a soqquadro tutto il linguaggio del jazz. Solo canto e ritmo

## Etno-jazz

Buona parte della musica jazz attuale viene pensata, immaginata, eseguita, improvvisata, scritta seguendo la moda della trasversalità e della contaminazione tra stili e generi. In tal senso l'**etno-jazz, più che configurarsi come uno stile jazz a sé**, con caratteri definitivi propri, **si presenta come una tendenza in gran voga e un metodo ampiamente condito**. Lo si ascolta incrociare il jazz europeo contemporaneo (per esempio, in **Jan Garbarek**), l'improvvisazione, la scuola dell'AACM, il jazz-rock, la *fusion*. Quando, però, l'etno-jazz iniziò ad affermarsi, verso la fine degli anni Cinquanta, le opere che ne diffusero i primi segnali (*Sketches of Spain* di **M. Davis** e **G. Evans** o *Tijuana Moods* di **C. Mingus**) destarono grande interesse proprio per l'innovativa tendenza a inglobare sonorità, strumenti e prassi esecutive di tradizioni musicali appartenenti a regioni lontane. Così accade anche verso la musica indiana, per esempio, in **Coltrane**, **Dolphy**, **Sun Ra**, o verso motivi e ritmi africani, nello stesso **Coltrane**, in **Weston**, **Roach** o **Blakey**. Dagli anni Sessanta questa tendenza si estese a coinvolgere patrimoni musicali etnico-folclorici prima affatto ignorati: dall'Australia alla Cina, dall'Argentina al Ghana, dal Marocco a Giacarta. Volendo menzionare i jazzisti che via via, in fasi diverse e con finalità differenti, si sono orientati su questa apertura, occorre ricordare almeno: **D. Cherry**, **P. Sanders**, **C. Haden**, **C. Corea**, **G. Barbieri**, **S. Lacy**.

Un pioniere di questa tendenza fu il polistrumentista e compositore **Yusef Lateef**, nome islamico di **William Evans** (Chattanooga, Tennessee, 1920), attivo come leader a partire dagli anni Cinquanta. Studioso delle scale musicali adottate nelle varie culture, è stato fra i primi a introdurre nel jazz strumenti e parametri stilistici delle tradizioni musicali del Vicino e Medio Oriente. Radicata nel blues, la sua musica si è via via arricchita di tecniche e idee provenienti da ambienti e orizzonti diversi, fra i quali la medesima dodecafonia europea. Amante dell'improvvisazione, l'ha praticata esibendo corposi ed espressivi assolo al sax tenore.

Una tendenza in gran voga

I primi segnali

I rapporti con le altre musiche

Yusef Lateef

## Dal jazz-rock alla “fusion”

L'apporto  
di Miles Davis

Dall'epoca del suo esordio, il 1968-69 (quando ancora non si chiamava così, ma era poco più di una traccia colta da **Miles Davis** col suo fiuto sensibilissimo per il nuovo), il jazz-rock ha vissuto sino agli anni Ottanta una parabola il cui vertice si concentra nella fase “nobile”, situata fra il 1969 e il 1971 per poi assumere un andamento inequivocabilmente discendente, piegato nel modo anche più sfacciato agli interessi dell'industria e dello *show business*. **Davis** ne fu uno dei promotori: **introdusse gli strumenti elettrici nel jazz** (caratteristica del jazz-rock fu, infatti, l'adozione del piano elettrico e dell'organo elettronico) e fu capace di **sbloccare verso il grande pubblico una musica che, criptata nel free, rischiava di esaurirsi in ristretti circoli di amatori e iniziati**. Un'intera cerchia di musicisti fu pronta a cogliere il segnale davisiano, dando così effettivamente inizio agli anni più fulgidi del jazz-rock, quando questa etichetta designava non un prodotto del mercato, ma una ricerca di armonie, ritmi e strutture: da **Wayne Shorter** a **Joe Zawinul**, riuniti poi nei Weather Report, da **Herbie Hancock** a **Chick Corea**, da **John MacLaughlin** a **Keith Jarrett**. Questi musicisti, cresciuti alla scuola di precedenti stili jazz e dei quali buona parte si era istruita anche nella pratica del jazz modale, riversarono sui nuovi strumenti elettrici la loro voglia di **sperimentare un'apertura di cui intuirono subito l'enorme portata comunicativa**. Già verso la metà degli anni Settanta, il jazz-rock sembrava tuttavia aver lasciato ormai ampio spazio alle richieste del mercato, che suggerirono infine di sostituire a qualsiasi inquietudine esplorativa (quella tensione che aveva inizialmente animato il jazz-rock) l'invadenza ripetitiva della fusion. Una musica, questa, che del jazz non conservava più alcuna traccia: significativa in tal senso appare la sostituzione delle improvvisazioni solistiche su un tema accennato con l'adozione e la moltiplicazione delle ritmi-**che più diverse, esclusivamente al fine di riprodurre in modo meccanico gli artifici di una perfetta orecchiabilità**. Con rare eccezioni, per esempio **Jaco Pastorius**, interprete del basso elettrico moderno, la maggior parte dei musicisti istradatasi verso la fusion è sembrata **smarrire gradualmente il contatto naturale col suono e gli strumenti per un più immediato gioco con il sintetizzatore e le tastiere campionate**.

L'apertura  
al grande pubblico

Gli interpreti

La fusion

## L'AACM: avanguardia post-free

“Agli osservatori esterni – ha scritto Marcello Piras – l'estate parigina del '69 dovette parere l'inizio di un capitolo nuovo.

Oggi, invece, sappiamo che era l'epilogo di un capitolo vecchio. All'Africa come divulgazione pensava solo Shepp; per gli altri, era il canto del cigno del *free* di protesta. Coloro che avrebbero davvero aperto il nuovo capitolo erano anch'essi a Parigi, ma passarono quasi inosservati. Erano i nuovi esponenti del nuovo jazz di Chicago". Nuovo jazz di Chicago vuol dire AACM, *Association for the Advancement of Creative Musicians* (Associazione per l'Avanzamento dei Musicisti Creativi), sorta ufficialmente nel maggio 1965 con uno statuto firmato dai pianisti **Muhai Richard Abrams** e **Jodie Christian**, dal bassista **Malachi Favors**, dal batterista **Steve McCall** e dal trombettista **Phil Cohran**. Apparsa in crisi negli anni Ottanta ma poi vivacemente ripresasi, l'AACM ha avuto il suo periodo più fiorente nel decennio 1968-78, durante il quale si sono espresse almeno due generazioni di musicisti: i primi tendono a identificarsi coi **fondatori** (Abrams, **Leroy Jenkins**), i secondi col gruppo più rappresentativo nato in seno all'AACM: l'AEC, l'*Art Ensemble of Chicago* (**Lester Bowie**, **Joseph Jarman**, **Roscoe Mitchell**, **Anthony Braxton**, **Wadada Leo Smith**); nei casi più brillanti (per esempio, **George Lewis**) anche una terza generazione di musicisti – nati dopo il 1950 – ha avuto modo di esprimersi già nel periodo "aureo" dell'AACM.

L'atto di nascita

L'AEC

### ■ Le due anime dell'AACM

Se si esclude qualche doverosa eccezione (per esempio, Wadada Leo Smith, che ha collaborato anche con autorevoli esponenti dell'improvvisazione europea, o l'eccezionale trombonista George Lewis, che ha compiuto ricerche sul software musicale interattivo), l'AACM si è manifestata come una *koinè* parlata quasi esclusivamente al suo interno, sicché i capolavori che pur sono stati prodotti sembrano destinati a trovar scarsa fortuna all'esterno. Sorta in reazione al *free*, rispetto al quale possiede alcuni tratti strutturali analoghi, l'AACM ha conosciuto al suo interno una sorta di bipolarismo estetico espressivo. Da un lato, c'è una **linea più estroversa e terrena**, volta al recupero in chiave epico-narrativa (ma anche parodistica) del patrimonio musicale afroamericano, ovviamente sempre attraverso un'ottica d'avanguardia, connessa a certe figure del *free jazz* storico (Ayler in testa) più apertamente corrosive. Dall'altro lato, si è affermato uno **sperimentalismo più cerebrale**, privo di quelle asprezze e tuttavia ancor più radicale, in una **sorta di neocamerismo nero** fatto di alternanze suono-silenzio, microvariazioni di timbri e altezze sonore, grande attenzione allo scheletro strutturale-compositivo. Sulla prima linea si è

Un linguaggio parlato solo al suo interno

La linea estroversa

Lo sperimentalismo cerebrale

Il trio  
sperimentalista

situato l'Art Ensemble of Chicago (AEC), rimasto unito fino ai giorni nostri, almeno per le incisioni e qualche concerto. Roscoe Mitchell, allorché agisce fuori dall'AEC, si sposta più sulla seconda linea (*Nonaab*, 1977), ma questa appartiene di diritto a un altro "cenacolo", che fa capo al trio composto da Anthony Braxton (strumenti vari), Wadada Leo Smith (tromba), Leroy Jenkins (violino). Insieme per una serie di importanti incisioni a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, i tre (con cui collaborarono anche McCall e lo stesso Abrams) finirono per separarsi. Jenkins creò il Revolutionary Ensemble e lo stupendo *The Legend of Ai Glatson* (1978); ma fu Braxton a spiccare il volo più alto, dando vita, negli ultimi anni Settanta, a opere del rilievo di *Five Pieces*, *The Montreux-Berlin Concerts* e *For Trio* e a una serie di album in duo con Abrams, Mitchell, il trombonista George Lewis e anche Max Roach. Una parabola inversa seguì Henry Threadgill (polistrumentista come Braxton, Jarman e Mitchell), che nel 1975 ha fondato, col bassista Fred Hopkins e McCall, il trio Air e nel 1982 ha varato un settetto stabile, che lo ha portato alla piena maturità e in cui le due anime di Chicago sembrano fondersi in una sintesi (*Subject to Change*, *Easily Slip into Another World* e *Rag, Bush and All*).

Henry Threadgill

## L'improvvisazione oltre il jazz e il jazz europeo

I gruppi europei

In Europa, agli inizi degli anni Settanta, si è coagulato un movimento di musicisti che hanno elevato a manifesto teorico la **pratica dell'improvvisazione totale e assolutamente libera**. Si sono cioè formati **gruppi** (per esempio, Company, Spontaneous Music Ensemble, Globe Unity Orchestra, Music Improvisation Company, London Jazz Composer Orchestra, Iskra 1903...) ed **etichette** (INCUS, FMP, ECM, ICP...). Questi improvvisatori hanno alle spalle **sia un'interpretazione della musica colta europea contemporanea, sia un approccio "informale" al free americano**. Questa libera improvvisazione creativa è nettamente distinta dall'improvvisazione idiomatica praticata all'interno di stili ben determinati, a cui il musicista intende e deve mantenersi fedele. La musica improvvisata **non ha forme prefissate**: è, anzi, informale, nel senso che non si adegua a parametri, modi o stili, ma può presentarsi in atomi o fasce sonore, in soprassalti e cascate, con grande astrazione o incontenente energia passionale, come inventivo collage di citazioni etnofolk o come memoria inconscia di sfere inattingibili dell'io. Fra i suoi promotori: in Inghilterra Evan Parker, Derek Bai-

Gli interpreti



ley, Kenny Wheeler, Barry Guy, Paul Lovens e Tony Oxley; in Germania Peter Brötzmann, Alexander von Schlippenbach e Peter Kowald; in Olanda Han Bennink, Tristan Hon-singer e Misha Mengelberg; in Svizzera Radu Malfatti; in Francia Pierre Favre, Michel Portal; in Italia Mario Schiano, Gianfranco Schiaffini.

## PER UN APPROFONDIMENTO

### Bibliografia

- D. Bailey, *L'improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, Arcana, Milano 1982.
- P. Carles, J.-L. Comolli, *Free jazz. Black power*, Einaudi, Torino 1974.
- M. Piccardi, *Charles Mingus*, Nuovi Equilibri, Roma 1998.
- E. Pieranunzi, *Bill Evans. Ritratto di artista con pianoforte*, Nuovi Equilibri, Roma 1999.
- M. Piras, *John Coltrane. Un sax sulle vette e negli abissi dell'io*, Nuovi Equilibri, Roma 1998.
- L. Smith, *Note sulla natura della musica*, Nistri Lischi, Pisa 1981.

### Discografia

- G. Russell, *Ezz-Thetics*, Original Jazz Classics CD 070-2.
- B. Evans, *Conversations with Myself*, Verve 821 984-2.
- B. Evans, *The Complete Live At Village Vanguard*, Riverside 1961-62 (3 CD).
- C. Mingus, *The Complete Candid Recordings of Charles Mingus*, Mosaic MD 3-111 (3 CD).
- C. Mingus, *Mingus At The Bohemia*, Debut OJC 045.
- C. Mingus, *The Black Saint and The Sinner Lady*, Mca/Impulse! MCAD 5649.
- E. Dolphy, *Out to Lunch!*, Blue Note CDP7 46524-2.
- E. Dolphy, *Last Date*, EmArcy 510 242-2.
- E. Dolphy, *At The Five Spot Vol. 1 & 2*, Prestige OJC 133/247.
- O. Coleman, *At The golden Circle, Stockholm, Voll, 1 & 2*, Blue Note 35518/9 (2 CD).
- O. Coleman, *Chappaqua Suite*, Columbia 480 584-2.
- O. Coleman, *The Shape Of Jazz To Come*, Atlantic 812272398-2.
- J. Coltrane, *A Love Supreme*, Impulse! IMP 11552.
- J. Coltrane, *Expression*, Impulse! GRP 11312.
- J. Coltrane, *Interstellar Space*, Impulse! GRD 110.
- J. Coltrane, *Ascension*, Impulse! 543 413-2.
- A. Braxton, *Anthony Braxton Live*, Bluebird 6626-2-RB.
- A. Braxton, *Creative Orchestra Music*, Bluebird 6579-2-RB.
- H. Threadgill, *Rag, Bush and All*, Novus PD 83052.
- R. Mitchell, *L-R-G / The Maze / S II Examples*, Chief CD 4.
- R. Mitchell, *Fanfare for the Warriors*, Atlantic ATL 7567-90046-2.
- C. Taylor, *Conquistador!*, Blue Note CDP7 84237-2.
- C. Taylor, *The Tree Of Life*, FMP 98.
- C. Taylor, *Silent Tongues*, Freedom FCD 741 005.
- P. Bley, *Open, To Love*, EC, 827 751-2.
- C. Bley, *The Carla Bley Big Band Goes To Church*, Watt/ECM 27.
- A. Shepp, *Live in San Francisco*, Impulse! 12542.

## segue

- J. Garbarek, *Rarum: Selected Recordings*, ECM 440014165-2 (2 CD).
- C. Haden, *The Montreal Tape Vol. 5*, Verve 981 313-2.
- C. Corea, *Tone's for Joan's Bones*, Atlantic 75352.
- G. Barbieri, *Chapter Three: Viva Emiliano Zapata*, Impulse!/GRP 1112.
- Weather Report, *Sweetnighter*, Sony/Legacy 485 102-2.
- K. Jarrett, *Belonging*, ECM, 829 115-2.
- J. Pastorius, *Jaco Pastorius*, Sony Jazz EK 64977.
- D. Bailey, *Pieces for Guitar*, Tozadik TZ 7080.
- K. Wheeler, *Where Do We Go From Here?*, CamJazz Camj 7764-2.
- M.R. Abrams, *Young At Heart/Wise In Time*, Delmark 423.
- H. Bennink, *Tempo Comodo*, Data 823.

## SCHEMA RIASSUNTIVO

## JAZZ MODALE

Nel jazz la tecnica modale è stata adottata sin dalle origini. Tuttavia, è stato solo con *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953) di G. Russell che il jazz si è rivolto a una modalità sistematica, nella quale gli improvvisatori, non prevedendo la gerarchia precostituita fra le sette note della tonalità tradizionale, si muovono su varie scale, usate simultaneamente o in successione. Sulla scia di Russell adottarono la tecnica modale G. Evans, M. Davis, B. Evans, C. Mingus; venne ulteriormente formalizzata da J. Coltrane e McCoy Tyner.

## CHARLIE MINGUS

Compositore eclettico e contrabbassista, Mingus fuse nella sua musica sia le radici del jazz, sia Ellington, il bop parkeriano e la scuola cool di Tristano, il rivoluzionario hard bop e lo stesso free jazz. La prima, grande opera fu *Pithecanthropus Erectus*, una lunga suite basata sulla più libera improvvisazione, che nei suoi quattro movimenti ripercorre l'evoluzione del genere umano. Fra gli altri capolavori: *Tijuana Moods* e *The Black Saints and The Sinner Lady*, una suite di amplissimo respiro, articolata in strutture aeree e ricchissima di componenti tipicamente neroamericane. Dopo la morte di Mingus è stato scoperto *Epitaph*, un'immensa suite jazz che non ha paragoni anche solo dal punto di vista formale.

## FREE JAZZ

Il free fu una radicale esperienza di rinnovamento, soprattutto grazie all'opera di Ornette Coleman. Il termine free jazz, o jazz informale, mette in luce i caratteri più importanti di questo stile d'avanguardia: l'abolizione di ogni schema formale e quindi dei punti obbligati di cui il jazz precedente abbondava; il massimo spazio lasciato all'improvvisazione di tutti gli strumenti, posti su un piano di totale pariteticità; l'abbandono frequente del sistema tonale; l'adozione di mezzi espressivi volutamente urtanti, provocatori e naturalistici (dissonanze laceranti e caotiche, iterazioni ossessive, sonorità roche e urlate). Tra i principali esponenti del free jazz: E. Dolphy, A. Shepp, A. Ayler, R. Rudd, S. Rollins, J. Coltrane e Coleman.

## JOHN COLTRANE

Dopo esser entrato inizialmente nel quintetto di M. Davis, nel 1957 fece parte del quartetto di T. Monk. Formò quindi un quartetto col quale incise *My Favorite Things* (1960) e il suo capolavoro assoluto, *A Love Supreme* (1965), una suite in

## segue

quattro movimenti che esprime il congiungimento, tramite la creazione artistica, con l'elemento divino. Nel 1965 riuniti undici musicisti attorno a un ambizioso progetto: un unico brano, *Ascension*, in cui i musicisti improvvisarono in uno stato di totale libertà. Nel 1967 Coltrane firmò due dei suoi brani più emblematici: *Expressions*, in quartetto, e *Interstellar Space*, in duo: qui Coltrane scandaglia fondali oscuri, nell'intento di una congiunzione conclusiva col nudo suono, per giungere al solo canto e al puro ritmo.

## ETNO-JAZZ

Le prime opere che diffusero l'etno-jazz sono della fine degli anni Cinquanta (*Sketches of Spain* di M. Davis e G. Evans, *Tijuana Moods* di C. Mingus, peraltro successive al lavoro pionieristico di Yusef Lateef) destarono grande interesse per l'innovativa tendenza a inglobare sonorità, strumenti e prassi esecutive di tradizioni musicali lontane. Così accadde verso la musica indiana (Coltrane, Dolphy, Sun Ra) o verso motivi e ritmi africani (Coltrane, Weston, Roach o Blakey). Dagli anni Sessanta questa tendenza si è affermata sempre più estesamente e si è configurata, più che come uno stile con caratteri definitivi propri, come una tendenza e un metodo ampiamente condiviso.

## JAZZ-ROCK E FUSION

La fase "nobile" del jazz-rock (1969-71) fu inaugurata da M. Davis, che introdusse gli strumenti elettrici nel jazz e sbloccò verso il grande pubblico una musica che, con il free, rischiava di esaurirsi in ristretti circoli di cultori. Sulla sua scia un'intera cerchia di musicisti avviò una ricerca di armonie, ritmi e strutture (W. Shorter, J. Zawinul, H. Hancock, C. Corea, J. MacLaughlin, K. Jarrett). Già verso la metà degli anni Settanta il jazz-rock sembrava tuttavia aver lasciato ormai ampio spazio alle richieste del mercato, che suggerirono alla fine del decennio di sostituire alla memoria di qualsiasi inquietudine esplorativa l'invadenza ripetitiva della *fusion*, una musica artificiale e stilisticamente sincretica che del jazz non conserva più traccia.

## L'AACM

La *Association for the Advancement of Creative Musicians* (Associazione per l'avanzamento dei musicisti creativi) è sorta ufficialmente nel 1965. L'AACM ha avuto il suo periodo più fiorente nel 1968-78: si sono espresse almeno due generazioni di musicisti: i primi tendono a identificarsi coi fondatori (M.R. Abrams, L. Jenkins); i secondi con il gruppo più rappresentativo nato in seno all'AACM, l'AEC, l'Art Ensemble of Chicago (L. Bowie, J. Jarman, R. Mitchell, A. Braxton, W.L. Smith). Questa scuola ha conosciuto al suo interno una sorta di bipolarismo estetico espressivo: 1. una linea più estroversa e terrena (AEC), volta al recupero in chiave epico-narrativa, o parodistica, del patrimonio musicale afroamericano, sempre in un'ottica d'avanguardia; 2. uno sperimentalismo più capillare, cerebrale, privo di quelle asprezze e tuttavia ancor più radicale.

L'IMPROVVISAZIONE  
E IL JAZZ EUROPEO

In Europa, agli inizi degli anni Settanta, attorno a gruppi ed etichette si è coagulato un movimento di musicisti che hanno elevato a manifesto teorico l'improvvisazione totale e assolutamente libera, praticata come gesto istantaneo e fenomeno musicale altamente creativo: essi avevano in eredità sia un'interpretazione della musica colta europea, sia un approccio "informale" al free americano.



---

# APPENDICE

---

# La grammatica e le discipline musicali

---

## Musica e suono

Una definizione  
della musica:  
l'arte di combinare  
i suoni

Se per musica intendiamo l'**arte di combinare i suoni in un sistema complesso secondo rapporti definiti**, si capisce subito che il **suono** è, materialmente, la **condizione necessaria di esistenza di qualsiasi musica**. Perché vi sia musica si debbono produrre suoni, che di essa costituiscono, appunto, il materiale. Questa è anche l'esperienza che ciascuno può fare in ogni istante: che la si "capisca" o no, la musica è comunque vincolata al suono: solo così potrà tradursi in un'esperienza di ascolto. Dunque, la musica, che esiste unicamente nel momento della sua produzione-esecuzione, non può esistere se non in quanto combinazione di suoni. Sappiamo che, **fisicamente, il suono è una perturbazione di tipo ondulatorio**, che si propaga in un mezzo elastico e genera una sensazione uditiva: ma quali sono le caratteristiche per cui definiamo "**musicale**" un determinato suono?

La componente  
fisica del suono

### ■ Il suono

Il suono costituisce l'**elemento sul quale si esercita l'azione di organizzazione strutturale della musica**. Tale organizzazione si manifesta generalmente su due piani, interdipendenti ma ben distinguibili fra loro: quello dell'**ordinamento acustico** dello spazio musicale, che determina le caratteristiche generali di un dato sistema (campo delle frequenze usato, criteri di determinazione del valore degli intervalli ecc.), e l'**ordinamento della vera e propria attività compositiva ed esecutiva**, che si attua su quelle premesse. A entrambi i piani non può essere estranea la concezione che si ha del suono: questa, lungi dall'essere determinata da pure considerazioni di ordine tecnico-scientifico, si configura come elemento di una generale **visione antropologica**. Non è un caso, per esempio, che la tradizione musicale colta d'Occidente – a differenza della tradizione popolare e di altre civiltà extraeuropee – abbia avuto del suono una concezione esasperatamente **razionalistica**, ponendo a livello ideologico una rigida distinzione fra suono (come prodotto di vibrazioni periodiche e regolari) e rumore, distinzione che le concrete esperienze compositive ed esecutive hanno costantemente smentito.

Ordinamento  
acustico

Ordinamento  
compositivo  
ed esecutivo

In realtà, la tradizione musicale d'Occidente ha dato vita al paradosso di non aver mai sottoposto il suono a una seria analisi scientifica: solo in tempi recenti lo sviluppo delle tecniche di registrazione e di analisi connesse con le prassi compositive elettroniche, insieme con l'approfondimento delle tematiche legate alla **percezione** e alla **psicologia dell'ascolto**, hanno fatto registrare sensibili progressi in questo senso. Nello stesso tempo, le qualità tradizionalmente considerate come fondamentali del suono (l'**altezza**, funzione della frequenza; l'**intensità**, funzione dell'ampiezza; il **timbro**, risultante dai suoni armonici che accompagnano il suono generatore) si sono rivelate come elementi di un universo estremamente più complesso, le cui caratteristiche si stanno mostrando progressivamente all'analisi di scienziati e musicisti: risultante di questo processo di ricerca è, in campo strettamente musicale, un **rivoluzionario ampliamento delle possibilità acustiche e tecniche dello strumento e della voce** e una conseguente espansione delle possibilità di organizzazione del suono a livello compositivo.

Percezione  
e psicologia  
dell'ascolto

### ■ Caratteristiche soggettive e oggettive del suono

L'attuale attenzione al fatto sonoro è venuta maturando a partire anche dalla capacità di distinguere suoni diversi definendo tre caratteristiche soggettive e tre corrispondenti caratteristiche oggettive. Le tre caratteristiche **soggettive** sono l'**altezza**, la **sensazione sonora** e il **timbro**, alle quali corrispondono rispettivamente, in quanto **oggettive**, la **frequenza**, l'**intensità** e lo **spettro** (l'insieme delle frequenze che costituiscono un suono). L'altezza (v. a p. 399), carattere soggettivo per cui un suono acuto viene distinto da uno grave con relativa scala, dipende soprattutto dalla frequenza (v. a p. 399): sperimentalmente si trova che l'altezza è proporzionale alla frequenza; da ciò è derivata la nozione di intervallo (v. a p. 400) musicale, per esempio, di ottava. La sensazione sonora, carattere soggettivo per cui un suono forte viene distinto da uno debole, con relativa scala, dipende soprattutto dall'intensità (v. a p. 400). Il timbro (v. a p. 400), carattere soggettivo di un suono musicale o vocale per cui vengono distinti due suoni armonici complessi diversi, aventi uguale frequenza fondamentale, dipende soprattutto dallo spettro del suono.

Caratteristiche  
soggettive  
del suono

### La notazione musicale

Tramandata a lungo in modo orale, la musica conobbe probabilmente già nelle società arcaiche l'esigenza di una pro-

La scrittura  
della musica

pria scrittura. Esigenza che trovò certo soddisfazione, per quanto è possibile documentare sulla base del materiale frammentario pervenuto sino a noi, nella primitiva simbologia greca e orientale. Si cercava così, fissando un **formulario di segni convenzionalmente adottati**, di definire l'altezza e il ritmo, prima ancora che per una melodia suonata, per la **recitazione** solenne di un testo.

### ■ I sistemi antichi

Le notazioni antiche

La prima notazione di cui si posseggono documenti sicuri è quella **greca**, suddivisa in due sistemi, entrambi a base essenzialmente alfabetica: il tipo più antico, detto **strumentale**, si serviva in parte di un alfabeto arcaico, usando le lettere in posizioni diverse per indicare le alterazioni; il secondo tipo, detto **vocale**, si valeva dell'intero alfabeto ionico in ordine consecutivo.

La notazione neumatica

Tutt'altra base ebbe la notazione medievale del **canto gregoriano**, detta notazione **neumatica**, che adottò i simboli grafici dell'accento acuto, grave e circonflesso. I neumi costituivano un insieme di segni indicanti con approssimazione il decorso di una linea melodica, in modo da aiutare i cantori, che già la conoscevano a memoria, a ricordarla meglio. Già nella notazione neumatica, tuttavia, si avevano **scritture adiafematiche** (dove la posizione reciproca dei neumi non tentava di raffigurare con esattezza la successione delle altezze) e **scritture diafematiche** (dove, in diversa misura, questo tentativo era compiuto).

Il rigo musicale di Guido d'Arezzo

Nell'XI secolo **Guido d'Arezzo** propose l'uso sistematico di un vero e proprio rigo musicale di 4 linee (**tetragramma**): in questo modo era possibile rappresentare con precisione l'altezza delle note, con lo stesso criterio oggi in uso. Restava il problema della rappresentazione grafica delle **durate**, che si pose con urgenza all'epoca dei primi sviluppi della polifonia.

Nei secoli XII-XIII si affermò dapprima il sistema dei **modi ritmici**; durante l'*ars antiqua* (v. a p. 49), nella seconda metà del XIII secolo, cominciò a delinearsi un sistema (**notazione modale**) che faceva corrispondere ad alcuni valori di durata una forma precisa delle note. Con l'*ars nova* (XIV secolo, v. a p. 50) la notazione modale venne completamente superata: ai valori di *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis* e *minima* corrispose una forma ben definita, ma i loro rapporti reciproci erano definiti da una teoria piuttosto complessa, che distingueva i casi in cui quei valori erano perfetti (3 volte il valore successivo) o imperfetti (il doppio).



## ■ La notazione mensurale

Questa notazione, detta notazione mensurale, ebbe caratteri diversi in Italia e in Francia. Tuttavia, nel XV secolo si impose ovunque la **notazione mensurale francese**, che rimase sostanzialmente invariata fino alla fine del XVI secolo; conobbe poi una graduale semplificazione, che venne a coincidere con la notazione moderna. Mentre nella notazione modale le parti si scrivevano una sopra l'altra in partitura, nella notazione mensurale si usarono le **parti staccate** e dal Seicento si affermò accanto a esse l'uso della partitura in senso moderno (con la **stanghetta** di battuta). Pur tralasciando l'evoluzione dei sistemi di scrittura musicale non europei, non si può tuttavia trascurare l'esistenza di una specifica notazione per il **canto bizantino** (basata su segni che definivano con esattezza la successione melodica degli intervalli). Importante anche lo sviluppo che la **notazione strumentale** per liuto, chitarra, organo, clavicembalo ebbe nei secoli XV-XVIII (v. "Intavolatura" a p. 399).

La notazione  
mensurale

I tratti salienti della successiva storia della notazione occidentale si possono indicare nella **progressiva scomparsa di queste notazioni speciali per determinati strumenti** (che sono confinate in un ambito eminentemente didattico o popolare, in versioni vistosamente semplificate) e nella sempre maggiore analiticità delle indicazioni esecutive ed espressive che gli autori forniscono agli interpreti, attraverso la normale notazione, nell'intento di specificare al massimo i propri progetti compositivi. In questo modo, fra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, la **notazione della musica occidentale** conobbe il momento di maggiore complessità, aspirando idealmente a porsi come **grafico stilizzato, ma completo e inequivoco**, della realizzazione sonora della musica.

La scomparsa  
delle notazioni  
speciali per i singoli  
strumenti

## ■ La notazione nella musica contemporanea

Proprio questa **esigenza di completezza** della notazione (sconosciuta nei secoli precedenti il XIX, quando la notazione fungeva da puro supporto di comodo per l'intervento creativo dell'interprete), ne affrettò la crisi quando emersero, nel campo compositivo, istanze nuove sul piano del ritmo, dell'intonazione, del timbro ecc., non indicabili con i simboli grafici tradizionali. Di qui il vasto (e purtroppo non unitario) ricorso, da parte dei singoli autori, a **nuove simbologie** che non hanno ancora trovato un impiego generalizzato, d'altra parte ancora assai lontane da quella durata e diffusione che sole potrebbero permetterne la razionalizzazione e la semplificazione.

L'esigenza  
di completezza

Nuove modalità  
di notazione

Cambia l'idea  
di notazione

Una serie di elementi legati agli orientamenti dell'**avanguardia** ha inoltre contribuito a **trasformare radicalmente l'idea stessa e la funzione della notazione**: da una parte, il concetto di **alea** e di **opera aperta** che, rifiutando la composizione come struttura definitiva e imm modificabile, ha tolto alla notazione ogni connotazione "statica", favorendone un **impiego libero**, in larga misura basato sulla pura suggestione grafica nei confronti dell'interprete; dall'altra, la generalizzazione della **composizione elettronica**, che, salvo casi eccezionali, **prescinde sia nella fase compositiva, sia in quella dell'esecuzione dalla mediazione della notazione**: affidandosi alla registrazione diretta del suono generato elettronicamente su nastro magnetico, la pratica compositiva elettronica ha sollecitato esperimenti di fissazione grafica assai più vicini nella forma e nello spirito all'obiettività di una **simbologia scientifica** che non a qualsiasi aspetto legato all'evoluzione storica della notazione occidentale.

## Il ritmo e il tempo

Naturalità  
e universalità  
del ritmo

Il ritmo è una **successione regolare**: lo possiamo riscontrare già semplicemente osservando l'alternarsi del giorno e della notte, ascoltando la cadenza della respirazione o la pulsazione fisiologica del battito cardiaco. In tal senso, il ritmo è un elemento **naturale e universale**. Il problema della **formalizzazione** del ritmo si pose esplicitamente con la composizione scritta di versi e musiche. In musica, con il **termine "ritmo"** si venne a intendere ben presto il **parametro fondamentale del linguaggio musicale, nel cui ambito** possono essere fatti rientrare **tutti gli aspetti inerenti la durata** dei suoni. Ma all'interno di quest'idea generale del ritmo musicale sono riconoscibili due differenti concezioni, che, colte nella loro generalità, permettono di raggruppare diversi fenomeni e generi prodottisi lungo l'evoluzione storica della musica.

### ■ Le concezioni del ritmo in Occidente

La metrica  
quantitativa

Nello sviluppo della musica d'arte occidentale possono essere schematicamente distinte due fondamentali concezioni del ritmo.

La prima è legata alla **metrica quantitativa**, che sta alla base della **poes a classica**; in questo contesto, il ritmo si presenta come organizzazione di unità di durata indivisibili (tempi primi) e dei loro multipli, al di fuori di un regolare ricorrere di accenti in sedi privilegiate. In tale categoria rientrano il canto gregoriano, il moderno canto liturgico delle chiese siriana e russo-ortodossa, certi esperimenti eruditi condot-

ti nel Rinascimento (per esempio, il *vers mesuré*), nonché particolari atteggiamenti della musica del XX secolo (presenti in I. Stravinskij, P. Hindemith, B. Bartók ecc.).

La seconda è caratterizzata dall'**organizzazione di unità di durata** (e dei loro multipli e sottomultipli) **in schemi regolari** (misure), nei quali ricorrono **accenti** forti e deboli (v. "Accento" a p. 399) in sedi fisse. Questa concezione fu lentamente applicata nella musica mensurale (v. "Mensuralismo" a p. 400) a partire dalla comparsa dei modi ritmici (secoli XII-XIII), per imporsi definitivamente all'inizio del XVII secolo attraverso l'introduzione della **battuta** (v. a p. 399).

Accenti e battute

Nella musica d'arte del XX secolo e nella musica jazz sono andate sempre più apertamente delineandosi tendenze verso un superamento (o quanto meno un'interpretazione più duttile) di questa impostazione del ritmo, con l'introduzione di **tempi sincopati** (v. "Sincope" a p. 400) e di **raggruppamenti irregolari di note**.

Il ritmo sincopato del jazz

## ■ Il tempo

Unitamente al ritmo, il tempo costituisce la vivacità della musica. Il tempo è **valore assoluto della durata che, nel corso di un'esecuzione musicale, si dà alle varie unità di valore**: in pratica, è la **velocità** con cui una certa composizione viene eseguita. Sino alla prima metà del XVII secolo veniva riconosciuto alle singole figure di nota (breve, semibreve ecc.) un valore assoluto di durata, determinato dal *tactus* (v. a p. 400). Successivamente, la notazione esprime esclusivamente valori di durata relativi e pertanto si rese necessaria l'apposizione, all'inizio di ciascun brano musicale, di **indicazioni di tempo o andamenti** miranti a stabilire, sia pure con approssimazione, la velocità di movimento. Le indicazioni di tempo più comuni sono: grave, lento, largo, larghetto, adagio, andante, moderato, allegretto, vivace, presto, prestissimo. Solo con l'invenzione del **metronomo** da parte di J.N. Mälzel, nel 1816, si rese possibile l'esatta determinazione del tempo di esecuzione di una composizione. In ogni caso, il problema permane complesso, perché – al di là dell'indicazione metronomica – ogni opera possiede un proprio tempo, risultante dalle sue più profonde caratteristiche strutturali ed espressive.

Il tempo come unità di misura

Tempo e notazione: il metronomo

## Scale e tonalità

Una scala musicale è una **struttura formata da una successione determinata di suoni (in numero variabile)**. La musica ha conosciuto una molteplicità di scale, cioè di serie progressive di note, sulle quali si sono fondati differenti sistemi

La scala musicale

musicali. Il numero e il tipo di scala è pari alla molteplicità dei sistemi linguistici presenti nelle più varie espressioni musicali, sia a livello popolare, sia a livello colto; come i sistemi a cui ineriscono, inoltre, le scale sono soggette a **continue evoluzioni e modificazioni storiche**. Nella tradizione europea ha avuto un'importanza basilare la scala diatonica.

### ■ **Scala diatonica e scala cromatica**

Le scale musicali in Occidente

Nel sistema musicale occidentale attuale esistono due tipi di scale: la **scala diatonica** (di 7 suoni) e la **scala cromatica** (di 12 suoni). Entrambe le scale sono comprese nell'intervallo melodico di un'ottava. La scala diatonica è **formata da 5 toni e 2 semitoni**, la cui posizione determina il modo della scala stessa, che può essere maggiore o minore. La **scala cromatica** è **formata** dalla successione di tutti i **12 semitoni** compresi in un'ottava. Sia la scala diatonica, sia quella cromatica possono essere costruite grazie al temperamento equabile, partendo da qualsiasi suono.

Accanto a queste scale ne sono usate altre, sia pure con minor frequenza; la sola scala diatonica, come dimostrò F. Busoni, possiede 113 varianti. Storicamente importanti, per il ruolo che hanno avuto nella musica d'arte a partire dalla fine dell'Ottocento, sono le scale per toni interi pentatonali ed esatonali, nonché quelle che utilizzano intervalli inferiori al semitono.

### ■ **Le evoluzioni della tonalità**

La tonalità

L'insieme di relazioni intercorrenti fra i suoni di un determinato sistema musicale viene chiamato, in un'accezione lata, **tonalità**. Musica tonale è, perciò, quella scritta all'interno del **sistema tonale**, che possiede un centro tonale costituito dalla nota (**tonica**, appunto) attorno alla quale gravitano tutte le altre. In un'accezione più specifica, la tonalità si riferisce squisitamente all'ordinamento dei suoni nel sistema musicale occidentale, dall'esperienza degli antichi greci al canto gregoriano al lento definirsi delle funzioni armoniche a partire dal tardo Medioevo, fino agli esiti della pratica musicale contemporanea. Se nell'antichità classica e per gran parte del Medioevo le **relazioni tonali** interessano solo la **dimensione melodica**, con lo sviluppo della polifonia si configura un rapporto più complesso fra i suoni, sulla base dell'armonia.

Tonica, dominante, sensibile

A partire dal XVII secolo vengono chiaramente definite le **funzioni tonali**, gravitanti attorno a tre fondamentali poli di attrazione: la **tonica**, che si configura come momento statico, punto di partenza e di arrivo del discorso musicale; la

**dominante**, elemento dinamico di tensione dal quale si dirama la forza di propulsione e di sviluppo della forma; la **sensibile**, che dista un semitono dalla tonica. La tonalità conobbe il suo momento più importante di espansione nel corso del XIX secolo e nei primi decenni del XX, soprattutto attraverso lo sviluppo delle tecniche di modulazione e l'uso di accordi sempre più complessi. Nello stesso periodo si posero le premesse per un superamento del concetto di tonalità, sia attraverso un impiego sempre più ampio dei suoi principi (**politonalità**, **polimodalità** ecc.), sia mediante la negazione sistematica dei suoi stessi presupposti (**atonalità**).

Nella musica contemporanea l'uso della tonalità non risponde a criteri univoci: sostanzialmente accolta nella musica di consumo, è sottoposta a un ripensamento radicale in gran parte delle espressioni musicali d'arte.

Tonalità e musica contemporanea

## GLOSSARIO

### Accento

Appoggio o rinforzo di un suono rispetto agli altri, con funzione strutturale o espressiva. Si distinguono tre tipi di accenti: **metrico**, **ritmico** e **dinamico**. Il primo dipende dalla posizione dei tempi forti e dei tempi deboli all'interno della **battuta** (v.) e si distingue in regolare o irregolare a seconda che coincida o meno con il tempo forte; l'accento ritmico sottolinea la struttura ritmica della frase o del periodo; quello dinamico determina il modo d'attacco del suono da parte di una voce o di uno strumento (normale, appoggiato, staccato, sforzato ecc.).

### Altezza

Carattere distintivo di un suono o di un rumore, che dipende in modo direttamente proporzionale dalla **frequenza** (v.) delle vibrazioni. Maggiore è la frequenza, più alto è il suono. L'altezza dei suoni viene indicata dalla serie di sette sillabe, *do re mi fa sol la si*, che viene chiusa da un altro *do*, di altezza superiore, in modo da produrre un **intervallo** (v.) da *do* a *do* di otto note (**ottava**).

### Battuta

Spazio compreso fra due stanghette verticali poste sul rigo musicale: con questo

mezzo grafico (chiamato anche **misura**), la composizione è suddivisa in tante parti di uguale durata. Il termine indica anche l'**unità di tempo** e il raggruppamento di unità di tempo in base al quale procede il pezzo: il tempo può essere **binario** o **ternario**, semplice o composto, e da ciò dipende che la composizione sia scritta, per esempio, in 2/2, in 3/4, in 6/8 e così via. In un pezzo a struttura ritmica molto regolare il ritmo può coincidere esattamente con la divisione in battute (il **tempo forte** coincide con l'inizio della battuta); ma una simile regolare coincidenza si verifica sistematicamente solo in parte della musica del Settecento.

### Frequenza

Grandezza fisica con cui viene indicato il numero delle vibrazioni sonore nell'unità di tempo.

### Intavolatura

Termine generico che indica vari **sistemi di notazione**, applicati soprattutto agli strumenti a tastiera e a corde pizzicate (organo, cembalo, liuto, chitarra ecc.), molto diffusi nei secoli XV-XVIII. Nelle intavolature non vengono specificate le note, ma le **posizioni** che, per produrle, devono assumere le dita dell'esecutore sui tasti o sulle corde degli strumenti.

## GLOSSARIO

### Intensità

Una delle qualità del suono (misurata in decibel), dipendente dall'ampiezza delle vibrazioni. Una più o meno ampia vibrazione produce suoni più o meno forti. La gradazione di volume fra i suoni più deboli e quelli più forti viene indicata da **segni dinamici**: *fff* (più che fortissimo), *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo forte), *mp* (mezzo piano), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *ppp* (più che pianissimo).

### Intervallo

Distanza che separa due suoni, simultanei o successivi, di **altezza** (v.) diversa. Un intervallo è **ascendente** quando, fra due note successive, la prima è la più grave; è **discendente** nel caso opposto.

### Mensuralismo

Sistema di notazione nato con il primo grande sviluppo della musica polifonica (secoli XII-XIII), che codificava il principio, rimasto a base della notazione moderna, secondo il quale le durate dei suoni sono regolate da precisi rapporti matematici.

### Modo

Tipo particolare di struttura ritmica, distinta in sei differenti varietà, che fu alla base della notazione (detta appunto modale) del XII e XIII secolo. In senso molto generale, il modo indica una determinata struttura intervallare (v. "Intervallo") con funzioni normative rispetto alla costituzione di qualsiasi melodia all'interno di un determinato sistema musicale. Per quanto concerne la musica colta occidentale, si parla di modi riferendosi alla musica greca antica e al repertorio del canto liturgico cristiano. L'uso dei

modi si protrasse per tutto il Medioevo e gran parte del Rinascimento; soppiantati dall'avvento della tonalità, i modi furono utilizzati dalla musica del tardo Ottocento (Debussy) e della prima metà del Novecento in alternativa alla tonalità; a partire dalla metà circa degli anni Cinquanta del Novecento la modalità venne teorizzata anche nel jazz (G. Russell) e adottata da vari musicisti (G. Evans, M. Davis, B. Evans, C. Mingus).

### Tactus

Nella musica rinascimentale, l'unità di misura del tempo e la relativa figura di nota (generalmente corrispondente al battito medio del polso umano) costituente il punto di riferimento per determinare il valore assoluto di durata di tutte le figure musicali della notazione.

### Timbro

Qualità del suono che permette di distinguere due suoni di uguale **altezza** (v.) e uguale **intensità** (v.), ma che producono nell'ascolto una diversa sensazione uditiva. Il timbro dipende dalla struttura armonica, ossia dall'intensità e dalla **frequenza** (v.) delle componenti di frequenza multipla della fondamentale; dall'andamento temporale delle singole componenti spettrali, in particolare dai transitori iniziale (di attacco) e finale (di estinzione), per ciascuna armonica; dall'intensità del suono, poiché al diminuire di questa il contributo al timbro delle varie componenti può variare (per esempio, la sensazione dovuta a componenti molto basse può annullarsi e in questo caso il timbro diventa più acuto).

## Gli strumenti

Si è soliti definire gli strumenti musicali come i meccanismi capaci di produrre suoni, i mezzi usati nella pratica musicale a eccezione della voce. Questa definizione discende dalla più larga accezione acquisita dal termine "suono" nell'odierna esperienza musicologica (e in particolare etnomusicologica) e nell'esperienza compositiva contemporanea, le quali han-

no ormai riconosciuto pieno diritto di cittadinanza anche a effetti che non rientrano propriamente nella tradizionale concezione del suono come risultante di vibrazioni regolari e ordinate, ma sconfinano nel più vasto ambito del rumore. Da qui il **superamento dei vecchi criteri di classificazione degli strumenti musicali per famiglie**, applicabili esclusivamente alla pratica musicale europea classico-romantica.

**La vecchia classificazione distingue gli strumenti dell'orchestra in tre famiglie**, a loro volta comprendenti più gruppi: **strumenti a fiato** (legni o strumentini: flauto, oboe, clarinetto, fagotto; ottoni: corno, tromba, trombone, tuba, flicorni); **strumenti a corda** (ad arco: violino, viola, violoncello, contrabbasso; a corde pizzicate: arpa, chitarra, clavicembalo ecc.; a corde percosse: clavicordo, pianoforte ecc.); **strumenti a percussione** (a suono determinato: timpani, campane, celesta, Glockenspiel ecc.; a suono indeterminato: tamburo, grancassa, gong, tam-tam, castagnette, wood-block ecc.).

La classificazione per famiglie

Il **moderno criterio di classificazione** si deve ai musicologi C. Sachs ed E.M. von Hornbostel, che lo proposero nel 1913 pensando soprattutto alle esigenze dell'etnomusicologia. Esso prevede **quattro classi** e distingue gli strumenti **secondo il rispettivo corpo sonoro** (cioè la parte che, entrando in vibrazione, genera il suono): **idiofoni**, nei quali l'intero corpo dello strumento entra in vibrazione (è il caso della maggioranza degli strumenti a percussione in legno o metallo, per esempio: triangolo, xilofono, Glockenspiel, campane tubolari ecc., ma anche di quelli a scuotimento, per esempio: maracas, sistro e a pizzico, per esempio: scacciapensieri); **membranofoni**, nei quali il corpo sonoro è costituito da una membrana messa in grado di vibrare mediante tensione (comprende strumenti a percussione quali i timpani, i tamburi, la grancassa ecc.); **cordofoni**, nei quali il corpo sonoro è costituito da corde tese, variamente **poste in vibrazione** (per esempio: cetre da tavolo, arpe, liuto, mandola, chitarra, violino, viola, violoncello, contrabbasso); **aerofoni**, nei quali il corpo sonoro è costituito da una colonna d'aria posta in **vibrazione in un tubo rigido e indeformabile** (per esempio: fisarmonica, armonica a bocca, flauti, clarinetti, oboi, corni, sax, trombe e tromboni). A queste quattro categorie si è aggiunta successivamente quella degli strumenti **elettrofoni**, nei quali il suono è prodotto da altoparlanti sollecitati da impulsi elettrici variamente prodotti e manipolati (per esempio: onde Martenot, organo Hammond, chitarra elettrica, superpiano...).

La classificazione per corpo sonoro

## Le discipline musicali

Le discipline che studiano la musica secondo specifiche aree di pertinenza non soltanto sono varie, ma hanno anche una diversissima “statura” individuale, dovuta alla loro storia, al loro statuto di validità scientifica, al loro grado di approfondimento e sviluppo, alla loro diffusione ecc.

### ■ La musicologia

La **musicologia** è la scienza che studia l'insieme delle discipline riguardanti la musica (storia della musica, teoria, paleografia ecc.). Il termine, entrato nell'uso corrente in Italia solo negli ultimi decenni del XX secolo, è ricalcato sulla parola tedesca *Musikwissenschaft* (scienza della musica), che fu usata per la prima volta da J.B. Logier nel 1827. Tuttavia, l'origine della moderna musicologia va fatta risalire alla fine del Settecento. Il maggior sviluppo sistematico della musicologia ebbe luogo nei paesi di lingua tedesca a cominciare dalla seconda metà dell'Ottocento. Non mancarono in altri paesi isolate figure di studiosi, ma della musicologia come disciplina ufficialmente praticata e inserita negli studi universitari si può parlare, per quanto concerne in particolare la Germania, la Gran Bretagna e gli Stati Uniti, solo a partire dal XX secolo, anche se gli sviluppi in questi e in altri paesi (fra cui l'Italia) sono del massimo rilievo.

Tra i fondatori della musicologia, sono da annoverare G.B. Martini e G. Baini in Italia, C. Burney e J. Hawkins in Inghilterra, J.N. Forkel e C. von Winterfeld in Germania.

### ■ L'analisi musicale

Per analisi musicale si intende la scomposizione di un brano o di un frammento musicale nei suoi elementi costitutivi (armonia, melodia, ritmo, struttura), al fine di individuarne le caratteristiche tecniche, stilistiche, estetiche.

Nonostante i molti tentativi di analisi musicale intrapresi precedentemente da numerosi critici e musicisti (fra i quali E.T.A. Hoffmann e R. Schumann), è solo nell'ultimo decennio del XIX secolo che l'analisi musicale si ispira, con H. Riemann, a principi non soggettivi, ma scientifici, basati sull'individuazione di precisi parametri tecnici del linguaggio musicale: ciononostante, è piuttosto dubbio che si possa giungere a un risultato scientificamente esatto nell'analisi di un brano musicale, per la difficoltà di cogliere le interrelazioni fra i diversi elementi costitutivi.

Le molte correnti dell'analisi musicale si differenziano sulla base della maggiore importanza attribuita a uno specifico

Origine  
della musicologia  
moderna

Gli elementi  
costitutivi  
di un brano musicale

H. Riemann



aspetto del fatto musicale. Fra le principali correnti si possono ricordare l'analisi **ermeneutica** (volta a individuare, di un brano, il contenuto simbolico e poetico), **gestaltica** (i problemi formali), **fenomenologica** (le strutture portanti nascoste), **stilistica** (le particolarità di scrittura che determinano lo stile), **armonico-storica** (l'evoluzione del linguaggio armonico).

Le correnti dell'analisi musicali

## ■ La critica musicale

La **critica musicale** è certo fra le discipline più note e condivise, designando l'**attività esplicata sulla stampa quotidiana o periodica per render conto delle manifestazioni musicali in atto**.

Una vera e propria **attività critica** si configurò soltanto nel **XVIII secolo**, quando soprattutto il melodramma, in quanto spettacolo di larga risonanza, attirò l'attenzione di letterati e musicisti. Verso la fine del Settecento, lo stretto rapporto instauratosi in Germania fra musica e cultura conferì all'esercizio della critica musicale sempre maggiore rilievo.

Nascita della critica musicale

L'inizio del XIX secolo segnò in tutta Europa un rinnovamento della critica musicale e una sua sempre maggiore diffusione, non solo in volumi, ma anche in giornali e periodici: l'esigenza dell'informazione e della discussione faceva così nascere la figura del critico professionista.

La sensibilità romantica e l'affermarsi dell'estetica idealistica condizionarono ampiamente la critica musicale in questo periodo. In Francia, accanto a H. Berlioz operò, su un piano più "scientifico", F.-J. Fétis; fra i critici italiani emerge la personalità di F. Filippi.

Nel XX secolo ha subito rilevanti trasformazioni soprattutto la critica musicale giornalistica, i cui resoconti riguardano molto più spesso gli interpreti e gli allestimenti che non la musica.

La critica musicale sulla stampa periodica

## ■ L'estetica musicale

Intendendo per **estetica musicale**, in senso lato, la riflessione che **s'interroga sulla natura, i limiti e le finalità della musica**, la sua genesi non è certo da rinchiudere nell'ambito del Settecento, il secolo in cui avvenne il "battesimo" dell'estetica in quanto disciplina filosofica formalmente definita. Infatti, come il problema del bello nell'arte, che si è andato costantemente ponendo fin dall'antica Grecia, così **un'estetica della musica si pone a partire dalle antiche speculazioni sul bello e sull'armonia, sul numero e sulla poesia**. Certo, presso gli antichi Greci il pensiero musicale è sovrastato da preoccupazioni etico-pedagogiche, analogamente a come nel Medioevo si imporranno sul fatto

Il problema del bello nell'arte

Musica e poesia

musicale problematiche di ordine teologico e istanze pratiche di organizzazione della musica sotto le forme delle liturgie celebrate dalle comunità cristiane.

Fra Cinque e Seicento, il pensiero musicale, abbandonato il retaggio di certo platonismo e neoplatonismo presente ancora nelle concezioni estetiche medievali influenzate da Agostino e Boezio, ideò e sperimentò nuove **forme di rapporto fra musica e poesia**, preparò l'**avvento del melodramma**, elaborò una nuova retorica della musica. Il pensiero illuministico, che impostò su basi scientifiche lo studio delle leggi inerenti il linguaggio musicale, sottraendolo alle perduranti remore metafisiche, è alla base della generale rivalutazione della musica nella cultura romantica.

**Il romanticismo ridiede alla musica il primo posto** nella tradizionale **gerarchia delle arti**, considerandola il linguaggio dell'assoluto e il vertice delle possibilità espressive dell'uomo. Esso pose inoltre le premesse, con E. Hanslick (*Il bello musicale*, 1854), per un'analisi del linguaggio musicale, prescindendo, al limite, anche dalle sue capacità espressive. Questo indirizzo, a cui si ricollegò la **Musikwissenschaft** (scienza della musica) germanica e anglosassone, è stato alla base di molti sviluppi delle poetiche e delle estetiche del Novecento, arricchendosi anche degli apporti della psicologia della forma e delle indagini sul linguaggio della musica contemporanea operate spesso dagli stessi compositori (A. Schönberg, A. Webern, P. Hindemith, I. Stravinskij, J. Cage, K. Stockhausen, P. Boulez, H. Pousseur ecc.).

E. Hanslick

La "Musikwissenschaft"

L'estetica musicale del Novecento

Una caratteristica dell'estetica musicale del XX secolo è la **varietà dei presupposti metodologici**. Se in Italia l'estetica musicale è stata per lungo tempo legata all'idealismo crociano (cosa che non ha precluso la nascita di indirizzi diversi, come la prospettiva marxista-fenomenologica di L. Rognoni), altrove sono prevalse altre metodologie: da quella sociologica di T.W. Adorno a quelle fenomenologiche (seppure divergenti) di R. Leibowitz ed E. Ansermet, fino alle prospettive strutturalistiche di C. Lévi-Strauss. Un elemento comune è tuttavia ravvisabile nello sforzo che ogni indirizzo ha compiuto nel tentativo di affrontare, a partire dagli inizi del 1900, la crisi del linguaggio musicale europeo.

## ■ La semiologia della musica

La musica e i segni:  
J.J. Nattiez

La **semiologia della musica** è probabilmente l'**ultima nata fra le discipline musicologiche**. Essa si è formata in Francia all'inizio degli anni Settanta per merito di J.J. Nattiez (Amiens, 1945), che, partendo dalle riflessioni in altri campi della comunicazione artistica di studiosi quali C.

Metz, J. Molino e N. Ruwet, pose le basi di una ricerca articolata su **tre piani**: 1) **il messaggio musicale per quello che esso è nella propria realtà materiale**; 2) **le strategie di produzione del messaggio**; 3) **le strategie di ricezione da parte degli ascoltatori e degli spettatori**. Alla semiologia della musica, secondo Nattiez, giungono contributi fondamentali dallo strutturalismo, dall'antropologia e dall'etnomusicologia (v. a p. 406).

### ■ La sociologia della musica

La sociologia della musica è quella **branca della musicologia avente per oggetto i rapporti che intercorrono fra musica e società**. Sorta in margine al positivismo, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX (con i nomi di K. Büchner, G. Simmel, C. Lalo e M. Weber), e sviluppata ulteriormente con la diffusione delle teorie marxiste, tale disciplina pone l'accento di volta in volta sulla produzione, la fruizione, la funzione o il puro oggetto musicale, articolandosi in una pluralità di correnti e indirizzi metodologici: basti citare i contributi di T.W. Adorno, W. Serauky, A. Silbermann, K. Blaukopf, P. Béaud, E. Helmy, V. Karbusicky. Fra le proposte più recenti, improntate a un certo eclettismo, si segnalano quelle di T. Kenif e I. Supićić. In alcuni musicologi, come C. Dahlhaus, la sociologia della musica costituisce lo sfondo della ricerca musicale storica e linguistica.

Musica e società

### ■ La storiografia della musica

Lo studio della storia della musica in tutti i suoi aspetti (manifestazioni e usi della musica, elementi compositivi, forme e generi, compositori e interpreti, mezzi di produzione e di esecuzione, opere), e inquadrata criticamente nella più vasta storia della cultura e dell'arte, costituisce la finalità propria della storiografia della musica. Oltre ai metodi propri dell'indagine storica generale, la storiografia della musica si avvale anche dell'**approfondita conoscenza della tecnica musicale e della sua evoluzione**.

La storia della musica

Già nell'antichità greca, alcuni scrittori (Aristosseno, Plutarco e altri) avevano delineato tratti di storia della musica. Ma fino al XVIII secolo la musica del passato non conobbe un interesse sistematico e tentativi di sintesi, anche se non mancarono nel Medioevo e nel Rinascimento (si ricordi, per esempio, lo svizzero H. Glareanus), occasionali rievocazioni e isolati spunti di riflessione teorica.

Nell'antichità

**Nel Settecento**, la coscienza storicistica che si diffondeva nelle culture occidentali investì anche la storia della musica, determinando la riscoperta di stili e autori del passato e tro-

Le opere  
di erudizione

vando nuovo alimento nell'idealismo romantico. Sul finire del XVIII secolo comparvero i primi lessici storico-biografici, **le prime grandi opere di erudizione musicale** (G.B. Martini, M. Gerbert, F.W. Marpurge, J.B. de Laborde) e, soprattutto, alcuni trattati di storia della musica in cui la ricerca e la sistemazione dei dati anticipano le metodologie storiografiche moderne. Ricco di opere basilari fu il **XIX secolo**, dai lavori colossali di A.W. Ambros, F.-J. Fétis, C.G. von Winterfeld e R.G. Kiesewetter alle **prime biografie critiche di musicisti** (O. Jahn, F. Chrysander, A. Thayer, P. Spitta) e alle **prime edizioni degli opera omnia** di compositori. Nuovi impulsi determinarono, inoltre, il sorgere di una storiografia della musica incentrata sulla ricerca documentaria, sull'indagine filologica (E. de Coussemaker, H. Riemann, R. Eitner, P. Aubry), sulle strutture del linguaggio e sulla riscoperta delle tradizioni autoctone (R. Casimiri, E. Fellowes, H. Anglés, H.J. Moser ecc.).

Le biografie  
dei musicisti  
e gli opera omnia

### ■ L'iconografia musicale

Musica e figura

Nata all'inizio del XX secolo come settore della musicologia, l'iconografia musicale è la disciplina che studia le immagini a contenuto musicale, con l'obiettivo di documentare le biografie dei compositori, lo sviluppo degli strumenti musicali, i rapporti fra la musica e la cultura di un'epoca. Pionieri della disciplina furono G. Kanth e G. Kinsky e, in Italia, L. Parigi. Negli ultimi anni l'iconografia musicale ha avuto uno sviluppo sempre maggiore, configurandosi come disciplina autonoma e arrivando a comprendere fra i propri interessi la trascrizione delle composizioni presenti nei dipinti, nonché lo sviluppo della prassi esecutiva.

Nel 1971 la Società Internazionale di Musicologia patrocinò la nascita del *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RidIM), istituto di cui è presidente B.S. Brook, che ha il fine di catalogare le fonti iconografiche musicali tramite appositi comitati nazionali.

### L'etnomusicologia

Tradizioni musicali  
dei popoli del mondo

Una considerazione particolare merita l'etnomusicologia, i cui contributi hanno **aiutato la musicologia del Novecento a uscire dagli steccati dei propri presupposti colti**. Studiando componenti e fenomeni delle **tradizioni musicali dei popoli, anche di quelli cosiddetti primitivi**, l'etnomusicologia ha chiarito tutta l'insufficienza e la parzialità delle teorie musicologiche fondate sull'assunzione di determinati elementi teorici come gli unici in grado di costituire il pa-

radigma “vero” della musica, perché l’unico riconosciuto come naturalmente possibile.

## ■ Origini e precursori

A parte qualche precedente e sporadico interesse relativo alla musica extraeuropea, le radici della moderna etnomusicologia si possono riconoscere soltanto nella **scoperta illuministica, del XVIII secolo, del “selvaggio” e dell’“esotico”**. Nella prima parte dell'Ottocento gli studi di etnomusicologia cominciarono ad assumere carattere più sistematico, ma furono viziati da alcuni pregiudizi ideologici di fondo, che portavano a reputare fatti inferiori o marginali tutte le manifestazioni musicali diverse da quelle europee colte. Il superamento di questa concezione è alla base dell'etnomusicologia moderna, che annovera tra i suoi più significativi precursori **Alexander John Ellis**. Nel suo studio *Tonometrical observations on some existing non-harmonic scales* (1884) Ellis affermò in modo definitivo l'**inesistenza di una scala musicale “naturale”** e il conseguente **relativismo** circa il modo di organizzare i suoni.

Il “selvaggio”  
e l’“esotico”

A.J. Ellis

Dopo pochi anni, W. Fewkes operò ricerche presso gli indiani d'America e ne riprodusse alcuni canti con il fonografo Edison. In tale direzione, il grammofono, appena inventato, e il rapido perfezionamento delle tecniche e degli apparecchi di registrazione recarono un contributo decisivo all'etnomusicologia, consentendo già **verso la fine del XIX secolo la costituzione di archivi di materiale registrato**. Veniva così superato il gravissimo limite delle trascrizioni su cui dovevano fondarsi i primi ricercatori, inevitabilmente condizionati dalla propria specifica cultura e dai limiti della notazione, che non consentiva, ovviamente, di rendere tutte le sfumature di un brano. Pertanto, nell'anno 1892 poteva venire alla luce in Europa, a opera di Friedrich Carl Stumpf, il primo saggio etnomusicologico basato su materiali registrati, *Melodie fonografate degli indiani*.

Le ricerche  
sul campo

I primi archivi sonori

## ■ La moderna scienza etnologica

Le opere di Stumpf e R. Wallaschek sono tra i primi testi importanti dell'etnomusicologia moderna: non molti anni dopo la loro pubblicazione furono fondati i **primi archivi di documenti sonori registrati a Vienna (1900) e Berlino (1902)**. Fra gli studiosi operanti a Vienna va menzionato in primo luogo R. Lach; per la scuola berlese è stata determinante l'opera di E. von Hornbostel, con cui si formarono, tra l'altro, R. Lachmann, H. Hickmann, M. Schneider, J. Kunst e M.F. Bukofzer. Poi il nazismo provocò una dispersione

Etnomusicologia  
europea

L'etnomusicologia  
americana

della scuola e molti studiosi (come C. Sachs) dovettero emigrare negli Stati Uniti.

L'**etnomusicologia americana** è caratterizzata dalla fusione tra la musicologia comparata tedesca e le tendenze antropologiche della scuola etnologica del Nuovo Mondo. Mentre l'esperienza di B. Bartók e Z. Kodály in Ungheria si esplicava con un carattere in un certo senso a sé stante, proponendo nei confronti della musica popolare un atteggiamento fra i più vivi e attuali, altri contributi in Europa sono venuti dall'inglese C. Sharp (alla cui scuola si è formata M. Karpeles).

### ■ Ultime tendenze

Le tendenze attuali dell'etnomusicologia volgono, da un lato, a superare la pura e semplice osservazione dei fenomeni per integrarvi un aspetto pratico (lo studioso, impadronendosi delle tecniche e dei linguaggi che analizza, li applica concretamente); dall'altro, pongono il problema di un'osservazione dei fenomeni musicali su una base antropologica e sociologica più vasta possibile, collocando l'analisi dei documenti in un contesto globale, in rapporto ai modi della comunicazione e del comportamento.

D. Carpitella  
e R. Leydi

In Italia i maggiori contributi di carattere etnomusicologico sono dovuti a D. Carpitella e a R. Leydi.

# Indice analitico

Sono indicate in **neretto** le pagine in cui l'autore o il concetto sono trattati in modo più esteso e diretto

## A

AACM 371, 372, 383, **384-386**  
Abbado, Claudio 298  
Abrams, Richard Muhall 385  
accento 397, 399  
Adderley, Julian 359  
Adorno, Theodor Wiesengrund  
235, 292, 293, 404  
AEC 385, 386  
aedi 18  
affetti, teoria degli 75  
afro-cuban bop 360  
Agostino, santo 31, 404  
Agricola, Alexander 118  
air de cour 70  
Albéniz, Isaac 223, 256  
alea 279, 289, 290, 396  
aleatorietà 278, 281, 285,  
289, 362  
Allegri, Gregorio 138  
Alleluia 38  
allemanda 96, 97  
altezza 393, 394, 399  
Ambrogio, santo 24, 31  
Ammons, Gene 328, 344  
amor cortese 43  
analisi musicale **402-403**  
Anerio, Felice  
e Giovanni Francesco 82  
Animuccia, Giovanni 82  
Ansermet, Ernest 404  
antifona 31, 38  
Antifonario 38  
*Antifonario di León* 32  
*Antiphonarium* 34  
Arcadelt, Jacques 56, 63  
aria 83, 107  
arioso 78  
armonia 76, 126, 127, 398  
Armstrong, Louis 313, 314, 315,  
316, 317, **320-321**, 324, 327,  
333, 334, 337, 345, 346  
ars antiqua 48, 60, 394  
ars nova 41, 48, 50, 51, 52, 60,  
71, 394

atonalismo 230, 371  
atonalità 399  
aulós 20  
Auric, Georges 249  
avanguardia 246, 269, 279, 396  
Ayler, Albert 342, 376, 385  
ayre 71

## B

babilonese, musica 14  
Bach, Carl Philipp Emmanuel 133,  
144  
Bach, Johann Sebastian 76, 88,  
97, 98, 99, 104, **112-119**,  
122, 123, 124, 141, 144, 182,  
195, 196, 221, 236, 253, 292  
Bailey, Derek 386  
Baker, Chet 357, 363, **364**  
Balakirev, Milij Alekseevic 188,  
189, 190, 191  
ballade 45  
ballata 53  
ballet de cour 86, 97  
balletto 70  
Baltazarini, Baldassarre 70  
Banchieri, Adriano 63  
Barbieri, Gato 383  
Barform 46  
Barnet, Charlie 336  
barocco 74, 76, 79, 90, 109,  
120, 126  
Bartók, Bela 208, 230, **246-248**,  
278, 292, 295, 338, 397, 408  
barzelletta 62  
Basie, Count 328, 332, 336,  
339, **340-342**, 344  
basso cifrato 77  
basso continuo 74, 77  
battuta 399  
Bazzini, Antonio 177  
beat 347, 366  
bebop 317, 338, **344-356**, 357,  
359, 360, 361, 365, 366  
Bechet, Sidney 313, **315-316**,  
327  
Beethoven, Ludwig van 97, 98,  
118, 126, 133, 134, 135, 139,  
142, **144-150**, 151, 153, 154,  
155, 162, 186, 196, 201, 227  
beguine 307  
Beiderbecke, Bix 313, **316**, 364  
bel canto 107, 171  
Beldemandis, Prosdócimo de 52  
Bellini, Vincenzo 168, **171-172**,  
175, 180, 187  
Benjamin, George **303**  
Bennink, Han 387  
Berg, Alban 219, 229, 232,  
**234-236**, 257, 259, 269, 277,  
311, 329  
bergerette 70  
Berio, Luciano 269, 271, 278,  
**280**, 295, 377  
Berlioz, Hector 152, 153, 166,  
196, 197, 199, **202-204**, 205,  
206, 217  
Bibbia e musica 16  
Biber, Heinrich Ignaz Franz von 88  
Bizet, Georges **182-183**, 307  
Blackwell, Ed 378  
Blakey, Art 344, 357, 358, 360,  
365, 366, 367, 368, 383  
Blanchard, Tony 368  
Bley, Paul 360, 365, 372  
blues **309-310**, 312, 315, 340,  
360, 361, 371, 375, 377, 383  
blues rurale 310  
blues urbano 310  
Boccherini, Luigi 133  
Böhm, Georg 88  
Boito, Arrigo 176, 177  
Bolden, Buddy 313  
boogie woogie 320, 322  
bop 326, 330, 365, 374  
Borodin, Aleksandr Porfir'evič  
188, **189**, 191  
bossa nova 361  
Boulanger, Nadia 159  
Boullez, Pierre 225, 269, 271,  
275, 278, 281, **284-285**

bounce 340  
 bourrée 96 97  
 Bowie, Lester 385  
 Brahms Johannes 102, 152,  
 153, 162, **198-202**, 204, 206,  
 215, 220, 230, 235, 247, 337  
 Braxton, Anthony 361, 367, 385  
 Brecht, Bertolt 252, 253  
 Breviario 38  
 Britten, Benjamin **277**  
 Brötzmann, Peter 387  
 Brown, Clifford 354, 357, 358,  
 360, 366, 368  
 Brown, Ray 364  
 Brubeck, Dave 360, 362, 363  
 Bruch, Max 255  
 Bruckner, Anton 152, **197-198**  
 Bruhns, Nicolaus 88  
 Burney, Charles 76  
 Busenello, Gian Francesco 84  
 Busoni, Ferruccio 219, **220-221**,  
 230, 253  
 Bussotti, Sylvano 289, **292-293**,  
 296  
 Buxtehude, Dietrich **88**, 98, 112  
 Byrd, Charlie 361  
 Byrd, William **71**

## C

Cabezón, António de 72  
 caccia 53  
 Caccini, Giulio 75, 77, 107  
 Cage, John 278, 289, **290**, 292  
 Čaikovskij, Pëtr Ilič 152, 189,  
**209-211**, 240, 242, 257  
 cake-walk 312  
 californiano, stile 360, 361, 362  
 call and response 337, 366  
 Calloway, Cab 323, 350  
 Calzabigi, Ranieri de' 131  
 Camerata Fiorentina (o dei Bardi)  
 74, 75, 78  
 Campra, André 85, 99  
*Cancionero de Palacio* 72  
 Cannabich, Carl 133  
 cantata 74, 107, 115  
 cantata sacra 88  
 canti goliardici 42  
 cantico 38  
 cantilena 42  
 cantillazione 18  
 canto 12, 24

canto ambrosiano 27, 29, 30  
 canto gallicano 27, 29, 32, 34  
 canto greco-bizantino  
 29, 395  
 canto gregoriano 24, 29, **33-38**,  
 299, 361, 371, 394, 396  
 canto liturgico 26, 27  
 canto mozarabico 27, 29, 32  
 canto paleoromano 30  
 canto piano (o cantus planus)  
 26, 38  
 canto responsoriale 24, 31  
 canto sinagogale 17  
 cantus firmus 93  
 canzone 94  
 canzonetta 94  
 Carissimi, Giacomo **82**, 85,  
 107, 122  
*Carmina Burana* **42**  
 Carney, Harry 326  
 Carpitella, Diego 408  
 Carter, Benny 324, 328, **331**,  
 336, 337, 339, 340, 372  
 Carter, Elliott **275-276**  
 Casella, Alfredo 159, 179, 254,  
 271, 273, 311  
 Castiglioni, Niccolò **293-294**  
 casualità controllata 285  
 catch 71  
 Cavalli, Francesco **83**, 84, 106  
 Cavazzoni, Marco Antonio 94  
 Cazzati, Maurizio 99  
 CCRMA 284  
 Centro di Sonologia  
 Computazionale 284  
 Čerepnin, Aleksandr Nikolaevič  
 257  
 Čerepnin, Nikolaj Nikolaevič  
 257, 258  
 Cesti, Pietro 83, **84**  
 Chambers, Paul 358, 359, 381  
 Champion de Chambonnières,  
 Jacques 96, 99  
 chanson 43, 57, 70, 94  
 chanson de geste 43  
 chanson parisienne 70  
 chansonnette 70  
 charleston 323  
 Charpentier, Marc-Antoine **82**, **85**  
 Cherry, Don 378, 383  
 Cherubini, Luigi 130, 168, 180, 195  
 Chicago 313, 319  
 Chopin, Fryderyk 152, 159,  
**162-165**, 166, 188, 211,  
 225, 337

Christian, Charlie 332, 336, 338,  
 344, **345-346**, 347, 350, 353  
 Christian, Jodie 385  
 ciaccona 97, 98  
 Cimarosa, Domenico 129  
 Clarke, Kenny 344, 346, 350,  
**353**, 364, 366  
 classicismo 123, 126, 151  
 clausola 49  
 Clemens Non Papa 56  
 Clementi, Aldo **291**  
 Clementi, Muzio 102, 164  
 CNUCE 284  
*Código de Las Huelgas* 72  
 Cohran, Phil 385  
 Coleman Omette 360, 361, 368,  
 376, **377-379**, 380  
 Colombi, Giuseppe 99  
 Coltrane, John 328, 351, 358,  
 359, 361, 366, 368, 372, 376,  
 377, **380-383**  
 comédie-ballet 86, 127  
 comunio 38  
 computer music 284  
 concerto 92, 102, 152  
 conductus 42, 49, 52  
 contrappunto 47, 63, 75, 126,  
 252, 360  
 cool jazz 345, 357, 358, **360-365**  
 Copland, Aaron 263, 338  
 corale 88  
 Corea, Chick 359, 383, 384  
 Corelli, Arcangelo 92, 99,  
**100-101**, 104, 105  
 Corghi, Azio 278, **294**, 295, 296  
 Corneille, Pierre 86  
 Cornelius, Peter 153, 184  
 corrente 96, 97, 99  
 Couperin, François II 85, 97,  
**105-106**, 124  
 Cramer, Johann Baptist 162  
 critica musicale 403  
 Croce, Giovanni 63  
 cromatica, scala 398  
 cromatico, genere 20, 22  
 cromatismo 230  
 Czerny, Carl 102, 162, 165

## D

Dallapiccola, Luigi 232, 271,  
**272**, 280



Dameron, Tadd 354  
 Damone 19, 20  
 danza 74, 96  
 Dargomyz'skij, Aleksandr  
   Sergeevič 188, 191, 209  
 Darmstadt, corsi di 269, 292  
 Davis, Miles 321, 327, 348,  
   349, 351, 353, 354, **357-359**,  
   360, 361, 362, 363, 366, 368,  
   371, 372, 373, 380, 381, 383,  
   384, 400  
 Debussy, Claude 163, 182, 190,  
   191, 205, **223-225**, 226, 235,  
   240, 248, 256, 307, 311, 316,  
   374, 400  
 Delalande, Michel-Richard 85  
 Delius, Frederick 223  
 Deutscher Tanz 97  
 diatonica, scala 22, 38, 398  
 diatonico, genere 20, 22  
 diatonico, intervallo 38  
 Djagilev, Sergej 225, 239,  
   240, 249  
 Dodds, Johnny 320  
 dodecafonia 229, 231, 232, 237,  
   272, 283  
 Dolphy Eric 360, 376, **377**, 378,  
   383  
 dominante 399  
 Donatoni, Franco 289, **292**, 295  
 Donizetti, Gaetano 130, 168, 169,  
   **172-174**, 180, 181  
 dorico, modo 20  
 Dorsey, Tommy 336, 339  
 dossologia 24, 38  
 Dufay, Guillaume **56-57**, 58  
 Dukas, Paul 205, **227**, 256  
 Dunstable, John **70-71**  
 durata 394, 396, 397  
 Durey, Louis Edmond 249  
 Dvořák, Antonín **206-208**,  
   311, 330

## E

ebraica, musica 16-18, 23  
 Eccard, Johannes 70  
 échoi 30  
 Eckstine, Billy 344, 348, 354, 367  
 egiziana, musica 15  
 Einaudi, Ludovico **295**  
 Eldridge, Roy 321, 328, 336, 350  
 Elgar, Edward **262**

Ellington, Duke 311, 313, 315,  
   323, **324-327**, 336, 339, 340,  
   374, 375, 377  
 Ellis, Alexander John 407  
 EMS 284  
 enarmonico, genere 20, 22  
 Erlebach, Philipp Heinrich 88  
 esacordo 37  
 espressionismo **229-230**, 233,  
   254, 257, 296  
 estetica musicale **403-404**  
 ethiopian songs 307  
 etno-jazz 371, 383  
 etnomusicologia 246, 406  
 eucologia 24  
 Evangelisti, Franco **291**  
 Evans, Bill 359, 361, 371,  
   **372-374**, 400  
 Evans, Gil 358, 360, 361, 362,  
   363, 371, 383, 400  
 Evans, Herschel 341

## F

Falla, Manuel de 223, **256**  
 fantasia 93  
 Fauré, Gabriel 152, **159-160**,  
   163, 205, 225  
 Favors, Malachi 385  
 Favre, Pierre 387  
 Feldman, Morton 289, **290-291**  
 Fernyhough, Brian **302**  
 Festa, Costanzo 63  
 fiamminga, scuola 55-56  
 figurismo 75  
 figure, teoria delle 75  
 Filippo Neri, san 82  
 Finck, Heinrich 69  
 Fitzgerald, Ella 324, **333-334**,  
   340, 342, 361  
 Fitzwilliam Virginal Book 89  
 folclore 247, 261  
 folk blues 378  
 forma sonata 100, 142  
 formalismo 296  
 Foster, Stephen 307  
 Franck, César 152, **204-205**, 227  
 free jazz 342, 360, 367, 372, 374,  
   **376-380**, 385  
 frequenza 393, 399, 400  
 Frescobaldi, Girolamo 67, 88, 92,  
   **93-95**, 96, 97, 98, 113  
 Froberger, Johann Jakob 88,  
   93, 96  
 frottola 62, 63, 71  
 fuga 93, 94  
 Fulda, Adam von 69  
 funky 366  
 fusion 383, 384

## G

Gabrieli, Andrea 61, **67**, 69, 87,  
   92, 94, 98  
 Gabrieli, Giovanni **68**, 83, 87, 92,  
   94, 102  
 gagliarda 97, 99  
 Galilei, Vincenzo 21, 75  
 Gallus, Jacobus v. Jacobus Gallus  
 Galuppi, Baldassarre 129  
 Garbarek, Jan 383  
 Gardell, Carlos 307  
 Garland, Red 358, 359  
 Garner, Erroll 367  
 Garrison, Jimmy 381  
 Gaslini, Giorgio 361  
 gavotta 96, 97  
 Gebrauchsmusik 253  
 Gentilucci, Armando **295**  
 Gershwin, George **264-265**, 311,  
   313, 315  
 Gesamtkunstwerk 152, 188  
 Gesualdo, Carlo 63, **64-65**, 84  
 Getz, Stan 328, 361  
 Ghedini, Giorgio Federico 271,  
   280  
 Gibson, Alexander 99  
 giga 96, 97, 99  
 Gillespie, Dizzy 317, 321, 326,  
   333, 344, 346, 348, **350-351**,  
   353, 354, 357, 360, 361, 364,  
   366, 372, 374, 380  
 Giuffrè, Jimmy 345, 357, 360,  
   361, 362, **365**  
 Glass, Philip **301**  
 Glazunov, Aleksandr  
   Konstantinovič 190, 257, 259  
 glee 71  
 Glinka, Michail Ivanovič 18, 189,  
   209  
 Gloria 38  
 Gluck, Christoph Willibald  
   92, 107, 126, **130-133**, 168,  
   173, 180, 196  
 Gombert, Nicolas 56, **59-60**

Gonsalves, Paul 326  
 Goodman, Benny 324, 336, **338**, 340, 346  
 Gordon, Dexter 328, 344, 352  
 gospel 308, 375  
 Gottschalk, Louis Moreau 309, 312  
 Gounod, Charles 153, **181-182**, 183  
 grado 26  
 Graduale 38  
 Granados, Enrique 256  
 Grappelli, Stéphane 332  
 Gray, Vardell 328  
 greca, musica **18-22**  
 Grečanič, Aleksandr  
     Tikhonovič 257  
 Green, Charlie 315  
 Gregorio Magno 34  
 Grieg, Edvard Hagerup 261  
 Gruppo dei Cinque 188, 189, 191  
 Gruppo dei Sei 249, 250, 251, 259, 263  
 Guarneri, Adriano 279  
 Guerrero, Francisco 72  
 Guglielmo d'Aquitania 43  
 Guido d'Arezzo **37**, 394  
 Guy, Barry 387

## H

habanera 306, 307, 312  
 Haden, Charlie 378, 383  
 Halévy, Jacques 181  
 Hampton, Lionel **328-329**, 336, 338  
 Hancock, Herbie 359, 360, 372, 384  
 Händel, Georg Friedrich 99, 103, **120-123**, 126, 130, 136, 196  
 Hanslick, Eduard 404  
 happening 295  
 hard bop 357, 358, 360, 361, 364, **365-368**, 374, 376  
 hard bop modale 360, 372  
 Harlem 315, 322  
 harmonia 19, 21  
 Hassler, Hans Leo 70  
 Hausmann, Valentin 87  
 Hausmusik 157  
 Hawkins, Coleman **327-328**, 336, 345, 347, 351, 353, 361, 377

Haydn, Franz Joseph 97, 98, 126, **132-135**, 141, 142, 145, 146, 147, 153, 169, 173  
 Heath, Percy 365  
 Henderson, Fletcher 313, 320, **324**, 327, 331, 336, 337, 345, 367  
 Henry, Pierre 271  
 Henze, Hans Werner 270, **296**  
 Herman, Woody 362, 365  
 Hindemith, Paul 220, 230, 246, **252-253**, 259, 273, 311, 338, 397  
 Hines, Earl **316-317**, 330, 344, 348, 352, 354  
 historia 36  
 Hodges, Johnny 326, 336  
 Hofhaime, Paul von 69  
 Hofmannsthal, Hugo von 217  
 Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus 184  
 Holiday, Billie **332-333**, 336, 341, 354  
 Holland, Dave 359  
 Holzbauer, Jacob 133  
 Honegger, Arthur 249, 282  
 Honsinger, Tristan 387  
 Hornbostel, Erich von 401  
 Hubbard, Freddie 378, 382  
 Hummel, Johann Nepomuk 162

## I

Ibert, Jacques 249  
 iconografia musicale 406  
 impressionismo 223, 227, 249, 251  
 improvvisazione 315, 322, 329, 371, 373, 376, 383, 386  
 improvvisazione atonale libera 362  
 Indy, Vincent d' 223, 249, 250, 271  
 informatica e musica 284  
 Innario 38  
 inno 29, 31, 38  
 innodia 24  
 intavolatura 399  
 intensità 393, 400  
 intermezzo 128  
 intervallo 393, 400  
 iperdorica, armonia 22  
 iperfrigia, armonia 22

iperlidia, armonia 22  
 ipodorica, armonia 22  
 ipofrigia, armonia 22  
 ipolidia, armonia 22  
 IRCAM 284  
 Isaac, Heinrich 56, 69  
 Ives, Charles Edward 246, **263-264**, 275, 295

## J

Jackson, Mahalia 308, **317**, 327  
 Jackson, Milton 350, 364  
 Jacobus Gallus 70  
 Janáček, Leoš **208-209**  
 Janequin, Clément 70  
 Jarman, Joseph 385  
 Jarrett, Keith 361, 368, 384  
 jazz 250  
 jazz modale **371-374**, 384  
 jazz-rock 361, 371, 372, 383, 384  
 jazz-samba 361  
 Jenkins, Leroy 385, 386  
 Johnson, Budd 313  
 Johnson, James Price 264, 306, 311, **314-315**, 323, 337, 340  
 Johnson, Jay Jay 368  
 Jones, Elvin 381, 382  
 Jones, LeRoi 309  
 Jones, Philly Joe 358, 359  
 jongleurs 43  
 Joplin, Scott **311**  
 jubilus 39

## K

Kagel, Mauricio 278, 289, **296-297**  
 Kansas City 313, 344  
 Kenton, Stan 360, 363  
 Kerle, Jacobus de 56  
 Kircher, Athanasius 75  
 Kjuji, Cezar Antonovič 188, 189, 191  
 Kodály, Zoltán 246, 247, **248-249**, 408  
 Konitz, Lee 360, **363**, 372  
 Kowald, Peter 387  
 Krenek, Ernst 232  
 Kurtág György **297-298**  
 Kýrie eleison 27

## L

- Lacy, Steve 360, 383  
 La Faro, Scott 373, 378  
 Lach, Robert 407  
 lai 43  
 Lalo, Edouard 224  
 Landini (o Landino), Francesco  
   51, 52, 53  
 Lasso, Orlando di 56, **61-62**, 63,  
   66, 70, 94, 95  
 Lateef, Yusef **383**  
 Lechner, Leonhard 70  
 legato 331  
 Leibowitz, René 404  
 Leitmotiv 187  
 Léonin (o Leoninus) 48  
 Levey, Stan 350  
 Lévi-Strauss, Claude 11, 404  
 Lewis, George 385, 386  
 Lewis, John 357, 360, 361,  
   364, 365  
 Leydi, Roberto 408  
 lidio modo 22, 372  
 Lied 46, 69, 151, 153, 154,  
   155, 157  
 Lied polifonico 69  
 Lied profano 46  
 Ligeti, György **283-284**  
 lirica greca 19  
 Liszt, Franz 152, 162, 163,  
   **165-167**, 180, 186, 189, 197,  
   199, 203, 204, 205, 211, 217,  
   221, 247, 337  
 litterae significativae 35  
 liturgia cristiana 23, 24, 39  
 Liturgia delle Ore 39  
 Loewe, Johann Carl 153  
 Lovens, Paul 387  
 Lully, Jean-Baptiste 85, **86-87**,  
   88, 97, 98, 99, 105, 106, 127  
 Lunceford, Jimmie 336, **339-340**  
 lundu 306  
 Lutoslawski, Witold **277-278**,  
   289
- Machault, Guillaume de **50-51**  
 Macque, Jean de 56  
 Maderna, Bruno 269, **279**, 280,  
   283, 289, 290  
 madrigale 52, **62-65**, 71
- Mahler, Gustav 152, 153, 188,  
   198, **215-217**, 219, 220, 229,  
   230, 235, 260  
 mainstream jazz 331  
 Malfatti, Radu 387  
 Malipiero, Gian Francesco  
   179, 230, 246, 254, **255**, 271,  
   279, 283  
 Mannheim, scuola di 133  
 Manzoni, Giacomo **293**  
 Marcello, Alessandro 113  
 Marcello, Benedetto 113  
 Marchetto da Padova 50, 52  
 Marenzio Luca 55 63, **64**, 65,  
   94, 95  
 Marschner, Heinrich August  
   184  
 Martin, Frank 281  
 Martini, Giovanni Battista 138  
 Martucci, Giuseppe 254  
 Mascagni, Pietro **179-180**, 254  
 masque 89  
 Massenet, Jules 178, **182**,  
   224, 330  
 Mattheson, Johan 76  
 maxixe 307  
 MacLaughlin, John 384  
 McCall, Steve 385  
 Meistersang 69  
 melica 39  
 melisma 39  
 melodia 151  
 mélodie 153, 160  
 melodramma 74, 106-108, 109  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix  
   118, 152, 153, 182, **195-197**  
 menestrelli 43  
 Mengelberg, Misha 361, 387  
 mensuralismo 400  
 Mercadante, Saverio 168  
 merengue 307  
 Merulo, Claudio 67, 94  
 Messiaen, Olivier 271, **274-275**,  
   281, 282, 297  
 Metastasio, Pietro 92, 106,  
   108, 142  
 metrica quantitativa 31, 396  
 Meyerbeer, Giacomo 180, 181,  
   187  
 micropolifonia 284  
 middle jazz 331  
 Milán, Luis 72  
 Milhaud, Darius 249, **250-251**,  
   281, 282, 297  
 Miller, Glenn 336, **338-339**, 344  
 Mingus, Charlie 359, 360,  
   361, 371, 373, **374-376**, 377,  
   383, 400
- minimalismo **300-301**  
 Minnesang 42, 46  
 Minnesänger **46**, 69  
 minstrel show 307, 309  
 minuette 96, 98  
 misolidia, armonia 22  
 misura 399  
 Mitchell, Roscoe 385, 386  
 modale, tecnica 361  
 modalità 248, 359, 360, 381  
 Modern Jazz Quartet  
   360, **364-365**  
 modi autentici 36  
 modi del canto liturgico 27  
 modi plagali 36  
 modo 360, 400  
 modulazione 399  
 Monk, Thelonius 328, 344,  
   346, 349, 350, **351**, 353, 366,  
   367, 381  
 monodia 39, 41, 75, 76  
 monodia profana 41, 43  
 Monte, Philippe de 56, 63  
 Monteverdi, Claudio 63, 74,  
   65, **78-81**, 83, 84, 93, 94, 97,  
   98, 107, 255  
 Morales, Cristóbal de 72  
 Morton, Jelly Roll 306, 311,  
   **313-314**, 319, 373  
 Moten, Bennie 336, 340,  
   341, 345  
 Motian, Paul 373  
 motivo conduttore 187  
 mottetto 49, 57  
 Mouton, Jean 56  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 97,  
   98, 108, 126, 133, 134, 135,  
   **137-143**, 144, 145, 146, 147,  
   150, 153, 154, 163, 169, 173,  
   182, 183, 196, 220, 338  
 Mudarra, Alonso de 72  
 Muffat, Georg 88  
 Mulligan, Gerry 326, 357, 360,  
   362, **363**, 364  
 Muris, Johannes de 50  
 musica aleatoria 285  
 musica concreta 270  
 musica d'uso v. Gebrauchsmusik  
 musica da tavola v. Tafelmusik  
 musica elettronica 270, **278-281**  
 musica riservata 75  
 musicologia 402  
 Musorgskij, Modest Petrovič  
   188, 189, **190-192**, 208,  
   210, 224, 260

## M

## N

Narváez, Luís de 72  
 Nattiez, Jean-Jacques 404  
 Navarro, Fats 344, **353-354**  
 neoclassicismo 249, 273  
 neodada 296  
 neomadrigalismo 272  
 neoromanticismo 301  
 neuma 28, 39  
 New Orleans **311-313**, 314, 319  
 New York 313  
 Nielsen, Carl August **261**  
 Nicolai, Carl Otto 184  
 nómoi 19  
 Nono, Luigi 269, 270, 278,  
**282-283**  
 Noone, Jimmie 316  
 Norvo, Red 374  
 notazione 20, 49, **393-396**, 400  
 notazione mensurale 395  
 notazione modale 394  
 notazione neumatica 394  
 notazione strumentale 395  
 note 29, 34  
 Notre-Dame, scuola di 48  
 novelty 311  
 Nuñez, Emanuel **302-303**  
 nuova musica 269, 289  
 Nuova Oggettività 252  
 Nuova Semplicità **301-302**

## O

O'Farrell, Chico 360  
 Obrecht, Jacob 56  
 Ockeghem, Johannes 56, **57-58**  
 Offenbach, Jacques **184**  
 offertorio 39  
 oggettivismo musicale 252  
 Oliver, King 306, 313, **314**, 319,  
 320, 345  
 opera 82, 84, 152, **168-194**  
 opera aperta 290, 396  
 opera buffa **128-129**, 169  
 opera romana 82, 83  
 opéra-comique 128, 130  
 oratorio 72, 82, 107, 115, 121,  
 122, 152  
 Ordinario (Ordinarium Missae) 39  
 Orff, Carl 42, 219  
 organum 47  
 organum melismatico 47

ornamentazione 28  
 ottava 399  
 ouverture 110  
 Oxley, Tony 387

## P

Pachelbel, Johann 88, 99, 114  
 Paganini, Niccolò 166, 203  
 Paisiello, Giovanni 129, 169  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da  
 55, 61, **65-66**  
 Parker, Charlie 317, 321, 328,  
 344, 346, **347-350**, 351, 354,  
 357, 358, 360, 364, 366, 374,  
 375, 376, 377  
 Parker, Evan 386  
 Parker, Leo 344  
 Pärt, Arvo **299-300**  
 paseo 307  
 Pasquini, Bernardo 106  
 passacaglia 97, 98  
 passamezzo 98  
 passe-pied 99  
 passione 88, 115, 116  
 Pastorius, Jacob 384  
 pavana 97, 98, 99  
 Pedrell, Felipe 256  
 Pendercki, Krzysztof 277, **297**,  
 298  
 pentatonica, scala 248  
 Pepper, Art 328  
 Pergolesi, Giovanni Battista 128,  
**129**, 130, 242  
 Peri, Jacopo 77, 81, 107  
 Pérotin (o Perotinus) 48, **49**  
 Pettrassi, Goffredo 271, **272-273**,  
 276, 290  
 Pettiford, Oscar 353  
 pezzi caratteristici 152  
 Pfitzner, Hans Erich **219**  
 Piazzolla, Astor 307  
 Piccinni, Niccolò 129, 180, 182  
 pitagorici 19, 20  
 Pizzetti, Ildebrando 179, 254,  
 271, 292  
 planctus 42  
 Platone 19, 20  
 poema sinfonico 152  
 polifonia 47, 51, 371, 374, 394  
 polimodalità 399  
 poliritmia 367  
 politonalità 241, 348, 399  
 Ponchielli, Amilcare 177, 179  
 Portal, Michel 387

Potter, Tommy 344  
 Poulenc, Francis 249, **251**  
 Pousseur, Henri 269, 270,  
 278, 281  
 Powell, Bud 330, 346, 350, **352**,  
 353, 354, 368, 374  
 Power, Lionel 71  
 Pozo, Luciano 351  
 Praetorius, Michael 70  
 preghiera e musica 17  
 preludio 97  
 Prés, Josquin des 56, **58-59**, 60  
 Prokof'ev, Sergej Sergejevič 190,  
 230, 257, **258-259**, 299  
 Proprio 39  
 Puccini, Giacomo **177-179**,  
 223, 277  
 puntillismo 281  
 Purcell, Henry **89-90**, 96, 97,  
 98, 99

## Q

Quantz, Johann Joachim 76, 118  
 quartetto 152  
 querelle des bouffons 127, 130

## R

Rachmaninov, Sergej **257-258**  
 ragtime 264, 306, 307,  
**310-311**, 312, 314, 315, 316,  
 322, 340, 344  
 Rameau, Jean-Baptiste 97, 99,  
 124, **126-128**, 130  
 Rautavaara, Einojuhani **298-299**  
 Rava, Enrico 361  
 Ravel, Maurice 99, 159, 163,  
 192, 223, **225-226**, 256, 307  
 realismo socialista 257  
 recitar cantando 78, 81  
 recitativo 77, 78, 81  
 recitazione 394  
 Redman, Don 324, 337  
 Reger, Max 153, **220**  
 Regnart, Jacques 56  
 regular singing 308  
 Reich, Steve **301**  
 Reichardt, Johann Friedrich 153  
 Reinhardt, Django **331-332**  
 Respighi, Ottorino **254-255**, 271  
 rhythm and blues 308, 351  
 ricercare 94

Richter, Frantisek Xaver 133  
 Riemann, Hugo 402  
 Ries, Ferdinand 162  
 riffs 315, 337  
 Riforma protestante 68, 69  
 rigaudon 96, 99  
 Rihm, Wolfgang **302**  
 Rimskij-Korsakov, Nicolaj  
     Andreevič 188, **189-190**, 191,  
     239, 240, 258  
 Rinuccini, Ottavio 75, 81  
 ritmici, modi 395  
 ritmico, genere 21  
 ritmo 394, **396-397**  
 rito e musica 12  
 Rivers, Sam 360  
 Roach, Max 349, 357, 358, 360,  
     **366-367**, 368, 372, 374, 377,  
     383, 386  
 rock 308, 342, 359, 379  
 rococò 124  
 Roger-Ducasse, Jean-Jules 159  
 Rognoni, Luigi 404  
 Rollins, Sonny 328, 351, 360,  
     366, **368**, 376  
 romana, musica 22  
 romanticismo 151  
 rondeau 45  
 rondellus 49  
 Rore, Cyprien de 56, 61, 63  
 Rosenmüller, Johann 88  
 Rossini, Gioachino 129, 168,  
     **169-171**, 172, 173, 175, 180,  
     181, 294  
 Rota, Nino **276**  
 Roussel, Albert 223, 249, 271  
 Rudd, Roswell 376  
 Russel, Curley 349, 350, 357  
 Russell, George Allan 361, 363,  
     371, **372**, 373, 377, 400  
 Russolo, Luigi 171

## S

Sacada 19  
 Sachs, Curt 15, 401, 408  
 Sachs, Hans 69  
 Saint-Saëns, Camille **205**, 307  
 Salieri, Antonio 145, 165  
 salmo 39  
 salmodia 18  
 salmodia direttanea 24  
 saltarello 97, 98, 99  
 samba 307, 351

Sammartini, Giovanni Battista  
     133, 138  
 Sanders, Pharoah 342, 382, 383  
 sarabanda 96, 99  
 Satie, Erik 246, **249-250**, 263,  
     307  
 scala 28, 393, **397-399**  
 Scarlatti, Alessandro 85, 92, 95,  
     106, 107, **109-110**, 122, 133  
 Scarlatti, Domenico 92, **101-102**  
 scat 333, 346  
 Scelsi, Giacinto **273-274**  
 Schaeffer, Pierre **270**, 271  
 Scheidemann, Heinrich 88  
 Scheidt, Samuel 87, 114  
 Schein, Johann Hermann 87  
 Scherchen, Hermann 279, 282  
 scherzo 98  
 Schiaffini, Gianfranco 387  
 Schiano, Mario 387  
 Schlippenbach, Alexander von  
     387  
 Schnebel, Dieter 289, **299**  
 Schneider, Marius 11, 407  
 Schnittke, Alfred Garrevič **300**  
 scholae 34  
 Schönberg, Arnold 118, 200,  
     219, 229, **230-234**, 236, 246,  
     257, 269, 293, 377  
 Schreker, Franz 219, **220**, 223  
 Schubert, Franz 97, 152, 153,  
     **154-157**, 162, 163, 182, 189,  
     198, 217  
 Schuller, Gunther 361, 376, 378  
 Schumann, Robert 152, 153,  
     **157-158**, 162, 163, 182, 189,  
     198, 217  
 Schütz, Heinrich **87-88**  
 scrittura adiafematica 394  
 scrittura diafematica 394  
 segni dinamici 400  
 semiologia della musica **404-405**  
 Senfl, Ludwig 69  
 sensibile 399  
 sequenza 35, 36, 39  
 serialismo 292, 301  
 serialità 281  
 serializzazione 269  
 Sermy, Claudin de 70  
 Session, Roger 263  
 Shankar, Ravi 301  
 Sharp, Cecil 408  
 Shaw, Artie 332, 336  
 Shepp, Archie 360, 361, 367,  
     376, **380**, 382, 385

Shorter, Wayne 359, 360, 368,  
     372, 384  
 shout 308  
 Sibelius, Jean **261-262**  
 Silver, Horace 357, 360, 365, 367  
 simbolismo 223, 225  
 sinfonia 133, 152  
 Singspiel 185  
 sistema 21  
 Skrijabin, Aleksandr Nikolaevič  
     **211-212**, 223, 230, 240  
 Smetana, Bedřich **205-206**  
 Smith, Bessie 306, **315**,  
     321, 333  
 Smith, Jimmy 315, 340  
 Smith, Wadada Leo 385, 386  
 Smith, Willie 323  
 sociologia della musica 405  
 solmisazione 37  
 sonata 92, 93, 98, 100, 152, 147  
 sonata da camera 99  
 sonata da chiesa 99  
 sonata strumentale 94  
 Šoštakovič Dmitrij Dmitrievič  
     230, 257, **259-260**, 299  
 spettro 393  
 spiritual **307-309**, 312  
 Spohr, Louis 184  
 Spontini, Gaspare 168, 180, 187  
 Sprechsang 231  
 staccato 331  
 Stamitz, Jan 133  
 stanghetta 395  
 Stenhammar, Karl Wilhelm  
     Eugen 261  
 stile concertante 92  
 stile del canto 28  
 stile galante 124  
 stile moderno 92  
 stile pregalante 109  
 stilnovo 46  
 Stockhausen, Karlheinz 269, 278,  
     **280-281**  
 Stoltzer, Thomas 69  
 storiografia della musica **405-406**  
 Stradella, Alessandro 99, 102,  
     122  
 strambotto 62  
 Strauss, Richard 152, 153, 188,  
     **217-219**, 229, 230, 247  
 Stravinskij, Igor Fëdorovič 190,  
     226, **239-245**, 246, 249, 254,  
     257, 273, 276, 277, 297, 311,  
     338, 374, 397  
 stride piano 322, 323, 340

Strozzi, Piero 75  
 strumenti musicali 13, 16, **44-45**,  
 145, 162, 328, 329, 400  
 strumenti musicali a corda  
 401  
 strumenti musicali a fiato 401  
 strumenti musicali a percussione  
 401  
 strumenti musicali aerofoni  
 401  
 strumenti musicali elettrofoni  
 401  
 strumenti musicali idiofoni 401  
 strumenti musicali membranofoni  
 401  
 Strungk, Nikolaus Adam 88  
 Stumpf, Friedrich Carl 407  
 suite 92, 95-96, 97, 99  
 suite française 85  
 Sumeri 14  
 Sun Ra 383  
 suono 274, **392-393**  
 Swallow, Steve 365  
 Sweelinck, Jan Pieterszoon  
 88 114  
 swing 326, 331, **336-343** 344,  
 346, 365  
 Szymanowski, Karol 223, 277

## T

Tafelmusik 124  
 Tailleferre, Germaine 249  
 Tallis, Thomas 71  
 tango 307, 351  
 Tatum, Art **329-331**, 336, 352,  
 374  
 Taverner, John 71  
 Taylor, Cecil 367, 376, **379-380**  
 teatro d'opera 81, 126  
 Telemann, Georg Philipp  
**123-124**, 126  
 tempo 397  
 tenor 77  
 Terpanandro 19  
 terza corrente 361  
 tetracordo 21, 22  
 tetragramma 394  
 Thomson, Virgil 263  
 Threadgill, Henry 386  
 timbro 152, 393  
 toccata 94  
 tonalità 76, 252, 398, 400

Tonario 39  
 tonica 398  
 tónos 21  
 Torchi, Luigi 254  
 Torelli, Giuseppe 102, **103**  
 tragedia 19  
 tragédie-lyrique 86, 124, 128,  
 130  
 tratto (tractus) 39  
 Tristano, Lennie 345, 357, 360,  
 361, **362-363**, 374  
 tropo 35, 39  
 tropo dialogato 42  
 troubadours 43  
 trouvères 43  
 trovatori 43  
 trovieri 43, **44-45**  
 Tye, Christopher 71  
 Tyner, McCoy 360, 361, 371,  
 381, 382

## U

Uccellini, Marco 99

## V

valzer 97  
 Varèse, Edgar 270, **271**, 295  
 variazione statica 301  
 vaudeville 70  
 Vaughan Williams, Ralph **262-263**  
 Vaughan, Sarah 342, 344, **354**,  
 361  
 Vecchi, Orazio 63, 94  
 velocità 397  
 Verdelot, Philippe 63, 67  
 Verdi, Giuseppe 168, 173, **174-177**, 180, 277  
 verismo 177, 179, 254  
 versus 43  
 Victoria, Tomás Luis de **72**  
 villancico 95  
 villanella 94, 95  
 virelai 45  
 virginale 89  
 virtualisti 89  
 Vitali, Giovanni Battista 99  
 Vitry, Philippe de 49, 50  
 Vivaldi, Antonio 92, **103-105**,  
 113, 255

vocalizzo 24  
 Vogel, Vladimir 203

## W

Wagner, Richard 69, 149, 152,  
 159, 162, 165, 166, 177, 180,  
 184, 185, **186-188**, 197, 199,  
 204, 205, 211, 215, 220, 224,  
 227, 285, 302  
 Waldron, Mal 360  
 Waller, Fats 315, 323, 329, 330,  
 337, 340, 352, 373  
 Walther, Johann Gottfried 114  
 Waters, Ethel 315, **324**  
 Webb, Chick 333, 336, 339, **340**  
 Weber, Carl Maria von 152, 162,  
**184-186**, 196, 338  
 Webern, Anton von 118, 229,  
 232, 234, **236-237**, 257, 269,  
 281  
 Weill, Kurt 230, 252, **253**  
 Wert, Jaches de 56  
 West Coast 360, 362, 365  
 Wheeler, Kenny 387  
 Whiteman, Paul 264, 313, 316  
 Widor, Charles-Marie 271  
 Willaert, Adrien 56, **60-61**, 63,  
 67  
 Williams, Tony 359  
 Wilson, Teddy 332, 336, 338  
 Wolf, Hugo 153, 188, 235  
 World Saxophone Quartet 367

## X

Xenakis, Iannis **282**

## Y

Young, Lester 321, 328, 336,  
 341, 344, **345**, 346, 347, 375

## Z

Zarlino, Gioseffo 61, 75  
 Zawinul, Joe 359, 384  
 Zelter, Carl Friedrich 153  
 Zemlinsky, Alexandr von **219**  
 Zeno, Apostolo 92, 106, **108**